СТЕФАН ЦВЕЙГ

БОРЬБА С ДЕМОНОМ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

"Кого демон держит в руках, того он отрывает от действительности", — сказал Стефан Цвейг о немецких поэтах XVIII–XIX веков Гёльдерлине, Клейсте и поэте и философе Ницше — "скитальцах", "отверженных", "чудаках".

Книга написана с чувством искреннего восхищения перед этими талантами, с большой любовью и состраданием к ним.

- СТЕФАН ЦВЕЙГ
  -
  - ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА
  -
    -
    - СВЯЩЕННЫЙ СОНМ
    - ДЕТСТВО
    - ПОРТРЕТ ТЮБИНГЕНСКОГО ПЕРИОДА
    - ПРИЗВАНИЕ ПОЭТА
    - МИФ О ПОЭЗИИ
    - ФАЭТОН[45] ИЛИ ВДОХНОВЕНИЕ
    - ВСТУПЛЕНИЕ В МИР
    - ОПАСНАЯ ВСТРЕЧА
    - ДИОТИМА
    - СОЛОВЬИНАЯ ПЕСНЬ ВО ТЬМЕ
    - ГИПЕРИОН
    - СМЕРТЬ ЭМПЕДОКЛА
    - ПОЭЗИЯ ГЁЛЬДЕРЛИНА
    - ПАДЕНИЕ В БЕСКОНЕЧНОСТЬ
    - ПУРПУРНЫЙ СУМРАК
    - СКАРДАНЕЛЛИ
    - ВОСКРЕСЕНИЕ В СОВРЕМЕННОСТЬ
  -
    -
    - ГОНИМЫЙ
    - ИЗОБРАЖЕНИЕ НЕИЗОБРАЗИМОГО
    - ПАТОЛОГИЯ ЧУВСТВА
    - ЖИЗНЕННЫЙ ПЛАН
    - ЧЕСТОЛЮБИЕ
    - ПРОБУЖДЕНИЕ В ДРАМЕ
    - МИР И СУЩНОСТЬ МИРА
    - НОВЕЛЛИСТ
    - ПОСЛЕДНЯЯ СВЯЗЬ
    - СТРАСТЬ К СМЕРТИ
    - МУЗЫКА ЗАКАТА
  -
    -

- ТРАГЕДИЯ БЕЗ ПАРТНЕРОВ
- ДВОЙСТВЕННЫЙ ОБЛИК
- АПОЛОГИЯ БОЛЕЗНИ
- ДОН ЖУАН ПОЗНАНИЯ
- СТРАСТЬ К ПРАВДИВОСТИ
- ПРЕОБРАЖЕНИЯ В САМОГО СЕБЯ
- ОТКРЫТИЕ ЮГА
- БЕГСТВО В МУЗЫКУ
- СЕДЬМОЕ ОДИНОЧЕСТВО
- ТАНЕЦ НАД БЕЗДНОЙ
- ВОСПИТАТЕЛЬ СВОБОДЫ

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32

- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76

- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120

- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130

СТЕФАН ЦВЕЙГ
БОРЬБА С ДЕМОНОМ
Романтизированные биографии — 4

Профессору Зигмунду Фрейду,
возбуждающему уму,
проницательному созидателю образов
посвящаю это трезвучие изобразительных опытов

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Я люблю тех, кто не умеет жить,
не уходящих из мира, но переходящих мир,
Ницше
Чем путь к свободе смертному трудней,
Тем бьет по нашим струнам он сильней.

Конрад Фердинанд Мейер

В предлежащей книге, как и в предшествующей ей трилогии «Три мастера»[1], вновь объединены по признаку внутренней общности три портрета поэтов, однако это внутреннее объединение сводится лишь к взаимному сопоставлению образов. Я не ищу формул духовного: я воссоздаю формы духа. И, сознательно сочетая в книге несколько таких образов, я следую примеру художника, отыскивающего для своих картин такое помещение, где свет встречает яркое отражение и где в сочетании контрастов явственной становится скрытая аналогия типов. Сравнение всегда представляется мне плодотворным, и даже более — созидающим началом, и я охотно пользуюсь им как методом, потому что его можно применять без насилия. Оно обогащает в той же мере, в какой формула объединяет, оно возвышает все ценности, приносит откровения, возникающие неожиданно, как рефлекс, и создает глубину перспективы, как бы раму вокруг портрета. Эту пластическую тайну знал уже первый портретист слова, Плутарх, и в своих «Сравнительных жизнеописаниях» он попарно изображает один греческий и один римский характер, для того, чтобы за личностью явственнее выступил тип — ее духовная тень. Того, что прославленный родоначальник этого искусства достиг в области историко–биографической, я пытаюсь достигнуть в близкой ей области литературной характеристики, и эти два тома должны быть лишь первыми в задуманной мною серии, Которую я хочу назвать «Строители мира. Типология духа». Но я очень далек от намерения навязывать миру гения какую–либо застывшую систему. Психолог по страсти, творческой волей побуждаемый к созиданию образов, я подчиняю свое искусство лишь свободному влечению и привлекают меня лишь те образы, с которыми меня

связывает глубинное сродство. Этим внутренним побуждением моему замыслу поставлены известные границы, и я ничуть не жалею о таком ограничении: неизбежная фрагментарность пугает лишь того, кто в деле творчества верит в системы и самоуверенно мнит, что необъятный мир духа можно измерить циркулем, меня же в этом обширном замысле привлекает именно то, что он соприкасается с необъятным и вместе с тем не ставит себе заранее никаких границ. И вот медленно и в то же время страстно я воздвигаю все еще любознательными руками случайно начатое строение, пусть купол его достигнет небесного мгновения, непрочно нависающего над нашей жизнью.

* * *

Эти три героических образа — Гёльдерлин, Клейст, Ницше — даже во внешней судьбе обнаруживают разительное сходство: как будто для них был составлен один гороскоп. Все трое гонимы какой–то сверхмощной, в известной мере сверхъестественной силой из уютного «я» в гибельный циклон страсти и преждевременно кончают свой путь в ужасном помрачении ума, в смертоносном опьянении чувств — безумием или самоубийством. Не связанные со своей эпохой, непонятые своим поколением, сверкнув метеорическим светом, они мчатся в ночь своего предназначения. Они сами не знают о своем пути, о своей миссии, ибо путь их — из беспредельности и в беспредельность; в мгновенном восхождении и падении они едва успевают коснуться реального мира. В них действует нечто внечеловеческое, какая–то сила над их собственной силой владеет ими; они властвуют над своей волей (и в ужасе замечают это в краткие мгновения, когда просыпается их «я»). Они сами подвластны, они (в двояком смысле этого слова) одержимы высшей силой, силой демонической.

Демонической. Это слово совершило странствие сквозь множество значений и толкований, пока от первоначального мифически–религиозного представления древних дошло до наших дней, и потому необходимо дать ему индивидуальное толкование. Демоническим я называю врожденное, искони присущее человеку беспокойство, которое гонит его из пределов его «я» за пределы его «я», в беспредельность, в стихию: словно природа оставила в каждой отдельной душе неотъемлемую беспокойную частицу своего первобытного хаоса; напряженно, и страстно стремящуюся назад в сверхчеловеческую и сверхчувственную стихию. Демон вселяет в нас бродило —

набухающий, напухающий, напрягающий фермент, влекущий из спокойного существования к опасности, к безграничности, к экстазу, к самозабвению и самоуничтожению; у большинства людей, у среднего человека, эта драгоценная и опасная часть души быстро всасывается и растворяется: только в редкие мгновения — в кризисах возмужалости, в миг, когда под влиянием любви или жажды зачатия внутренний космос охвачен волнением, — это стремление вырваться из тела, эта избыточность, это самозабвение прорывает и наполняет предчувствием даже самое мещанское, самое банальное существование. Обычно уравновешенные люди подавляют в себе фаустовские порывы, хлороформируют их моралью, заглушают трудом, смиряют чувством порядка: буржуа — исконный враг хаоса не только в мире, но и в самом себе. Но в человеке высшего порядка — и в особенности в человеке созидающем — беспокойство продолжает творчески господствовать, выражаясь в неудовлетворенности заботами дня; оно создает в нем «высшее сердце, способное мучиться» (Достоевский), вопрошающий ум, который, возносясь над самим собой, протягивает космосу свою тоску. Все, что предательски толкает нас за пределы нашего существа, наших личных интересов, к опасности, к неведомому, к риску — все это исходит от демонической части нашего «я». Но тот демон является дружественной, благотворной силой лишь до тех пор, пока мы им управляем, пока он служит для нас стимулом напряжения и восхождения; но он становится опасным, когда напряжение переходит известную грань, когда душа отдается мятежному инстинкту, вулканическому началу демонизма. Ибо демон может достигнуть своей отчизны, своей стихии, беспредельности только путем безжалостного разрушения всего предельного, земного тела, в которое он вселился: он начинает с расширения, но стремится к взрыву. Поэтому он вселяется в людей, неспособных своевременно усмирить, его, возбуждает в демонических натурах грозное беспокойство, непреодолимой силой вырывает кормило воли у них из рук: безвольно скитаются они по бурному морю, гонимые демоном к подводным скалам своей судьбы. Жизненное беспокойство всегда служит первым признаком демонического — беспокойство крови; беспокойство нервов, беспокойство ума (поэтому демоническими называют женщин, сеющих вокруг себя беспокойство, смятение и роковые события). Всегда демоническое окружено грозовыми тучами, опасностями и жизненными угрозами, проникнуто духом трагизма, дыханием рока.

Так всякий одухотворенный, всякий созидающий человек неотвратимо вступает в поединок со своим демоном, и всегда это

поединок героический, всегда поединок любовный, самый величественный поединок человечества. Одни уступают его пламенному натиску, как женщина мужчине, отдаются насилию его непреодолимой мощи, испытывают блаженство быть захваченными и пронизанными оплодотворяющей стихией. Другие смиряют его и налагают на его горячее, трепещущее существо оковы своей холодной, неустрашимой, целеустремленной мужской воли; целую жизнь длится это объятие пламенной вражды и любовной борьбы. В художнике и в его творчестве эта величественная борьба становится как бы образной: до последнего нерва трепещет его творчество горячим дыханием, чувственной дрожью брачной ночи духа с его вечным соблазнителем. Лишь у художника слова демонизм из мрака чувств может вырваться к слову и к свету, и отчетливее всего узнаем мы его страстные черты в побежденных, в типе отдавшегося демону поэта. В качестве представителей этого типа я выбрал образы Гёльдерлина, Клейста и Ницше, как самые знаменательные в немецком мире. Ибо там, где самовластно царит демон, создается особый пламенно–порывный повышенный тип искусства: опьяненное искусство, экзальтированное, лихорадочное, избыточное творчество, судорожные взлеты духа, спазмы и взрывы, вакханалия и самозабвение, «мания» греков, священное, пророческое, пифическое[2], исступленное. Чрезмерность и преувеличенность всегда служат первым, непреложным признаком этого искусства, вечное стремление превзойти самого себя, переступить последние пределы, достигнуть беспредельности, исконно прародины всего демонического. Гёльдерлин, Клейст и Ницше принадлежат к роду Прометидов, который пламенно прорывает грани жизни, мятежно преодолевает всякую форму и уничтожает себя в избытке экстаза: в их очах явственно мерцает чуждый, лихорадочный взор демона, и он говорит их устами. Он продолжает говорить из их разрушенного тела и тогда, когда угас в нем дух, когда уже немы эти уста; именно тогда, когда их измученная душа разрывается, не выдержав непосильного напряжения, становится доступен взору этот страшный гость их существа: будто сквозь расселину видишь бездонную пропасть, где свил себе гнездо демон. Именно на закате их духа, внезапно, пластически раскрывается в них глубоко скрытая в крови демоническая сила.

Чтобы вполне уяснить таинственную природу побеждённого демоном поэта, чтобы уяснить сущность самого демонизма, я, верный своему методу сравнения, незаметно противопоставил трем трагическим героям их противоположность. Но поэту демонического вдохновения нельзя противопоставлять поэта,

скажем, недемонического: нет великого искусства без демонизма, без слова, похищенного у изначальной музыки мира. Никто не доказал этого убедительнее, чем заклятый враг всего демонического, который и в жизни относился к Клейсту и Гёльдерлину с суровым порицанием, — чем Гете, однажды сказавший Эккерману: «Всякое творчество высшего порядка, всякое значительное aperçu[3] не находится ни в чьей власти и возвышается над всеми земными силами». Нет великого искусства без инспирации, без вдохновения, а всякое вдохновение получается из области подсознательного, потустороннего, дает знание вне нашего сознания. Действительным антагонистом экзальтированного, своей избыточностью оторванного от самого себя, божественно–безграничного поэта представляется мне поэт, который властвует своим размахом, поэт, уделенной ему земной волей обуздывающий и направляющий к цели уделенную ему демоническую силу. Ибо демонизм, высшее могущество и праотец всякого творчества, в то же время совершенно лишен направления: он устремлен в беспредельность, в изначальный хаос, из которого он возник. И высокое, отнюдь не менее ценное искусство создается, когда художник подчиняет эту первобытную мощь своей человеческой силе, когда он, в духе Гёте, «повелевает» поэзией и «несоизмеримое» обращает в созидательное начало. Когда он становится господином демона, а не его рабом.

Гёте: произнеся его имя, мы уже назвали полярно противоположный тип, незримое, но мощное присутствие которого ощущается в этой книге. Гёте не только как естествоиспытатель, как геолог был «противником всего вулканического», — и в искусстве он ставил эволюционный путь выше взрывов вдохновения и с редкой для него и почти озлобленной решительностью боролся со всяким насилием, судорогой, со всем вулканическим, коротко говоря — с демонизмом. И именно этот озлобленный отпор убедительнее всего доказывает, что и для его искусства борьба с демоном была вопросом существования. Ибо только тот, кто встретился в жизни с демоном, кто, содрогаясь, заглянул ему в глаза Медузы, кто испытал эту пытку, лишь тот может ощущать в нём столь опасного врага. По–видимому, в чаще своей юности Гёте пришлось, решая вопрос о жизни и смерти, столкнуться с этой опасностью, — об этом свидетельствуют пророческие образы Вертера — Клейста и Тассо — Гёльдерлина и Ницше — образы, созданием которых он отвратил от себя их судьбу. И от этой ужасной встречи у Гёте на всю жизнь осталось озлобленное благоговение и нескрываемый страх перед смертельной силой

великого противника. Магическим взором он узнаёт кровного врага во всяком образе и воплощении: в музыке Бетховена, в «Пентесилее» Клейста, в трагедиях Шекспира (которые он, в конце концов, не в состоянии был раскрывать: «это бы меня убило»), и чем деятельнее он стремится к созиданию и самосохранению, тем заботливее, тем боязливее он его избегает. Он знает, к чему приводит власть демона над человеком; поэтому защищается сам и тщетно предостерегает других. Гёте затрачивает столько же героических сил на самосохранение, сколько поэты, одержимые демоном, — на самоуничтожение. И он в этом поединке борется за высшую свободу: он защищает свою меру от безмерного, он стремится к достижению предела, а они — только к беспредельности.

Именно в этом смысле, отнюдь не в смысле соперничества (в жизни существовавшего), я противопоставляю образ Гёте этим трем поэтам и служителям демона: я ощущал потребность ввести сильный «голос против», чтобы экзальтированное, гимническое, титаническое творчество, перед которым я преклоняюсь, воссоздав образы Клейста, Гёльдерлина и Ницше, не казалось единственным или самым возвышенным, в смысле сравнительной оценки, искусством. Именно сопоставление его с противоположным типом творчества раскрывает проблему духовной полярности в наиболее яркой форме. Поэтому, может быть, не лишним будет наглядно представить эту имманентную антитезу в некоторых ее отношениях. Почти с математической точностью разворачивается этот контраст из общей формулы вплоть до мельчайших событий их чувственной жизни: только сравнение Гёте с его демоническими антагонистами, сравнение двух высших форм духовных ценностей проливает свет в глубь проблемы.

Оторванность от мира — вот что, прежде всего, останавливает наше внимание в образах Гёльдерлина, Клейста и Ницше. Кого демон держит в руках, того он отрывает от действительности. Никто из них не имеет ни жены и детей (так же, как их братья по крови Бетховен и Микеланджело), ни имущества и крова, ни постоянной профессии, ни обеспеченного положения. Они — странствующие натуры, скитальцы в этом мире, посторонние люди, отверженные, чудаки, и они ведут совершенно анонимное существование. У них нет ничего своего на земле: ни Клейст, ни Гёльдерлин, ни Ницше не имеют собственной кровати, ничто им не принадлежит; они сидят на наемном стуле и пишут за наемным письменным столом, кочуют из одной чужой комнаты в другую. Нигде они не пускают корней, и даже Эрос не связывает на продолжительное время тех, кто

обручился с ревнивым демоном. Их дружеские связи распадаются, их общественное положение рассыпается, их сочинения не приносят им дохода: всегда они стоят перед пустотой, работают впустую. Их существованию свойственно нечто метеорическое, нечто от беспокойно несущихся, падающих звезд, в то время как жизнь Гёте движется по правильной, замкнутой орбите. Гёте пускает крепкие корни, и они разветвляются все глубже, все шире. У него жена, и сын, и внуки, женщины украшают его жизнь, небольшое, но верное число друзей окружает каждый его час. Он живет в полном довольстве, в просторном доме, который он наполняет коллекциями и редкостями, он живет в теплой, уютной славе, более полувека окутывающей его имя. У него есть должность и высокое звание, он тайный советник и Exzellenz[4], все ордена земного шара сверкают на его широкой груди. У него возрастает земная сила тяготения в той же мере, как у них сила духовного полета, он становится всё более оседлым и с годами все более постоянным, в то время как у тех развивается страсть к скитальчеству, и они рыщут по земле, как затравленные звери). Там, где он стоит, — центр его «я» и в то же время духовный центр народа; обладая твердой точкой опоры, покоясь в деятельности, он охватывает вселенную; его связи распространяются далеко за пределы человеческого мира: он нисходит к растениям, животным и камням и творчески сочетается со стихией.

Так на склоне своей жизни твердо стоит в бытии могучий властитель демона (в то время как те раздираются на части, подобно Дионису). Жизнь Гёте — это стратегически обдуманное завоевание мира, тогда как они героически вступают в необдуманные схватки и, оттесненные с земли, бегут в беспредельность. Им надо оторваться от земного, чтобы стать причастными надмирному, — Гёте ни на шаг не отходит от земли, чтобы достигнуть беспредельности: медленно, терпеливо он притягивает ее к себе. Он действует, как расчетливый капиталист: ежегодно он откладывает солидную сумму опыта как духовную прибыль, которую он, как заботливый купец, аккуратно разносит по графам в своих «Дневниках» и «Анналах». Его жизнь приносит доход, как поле урожай. Они же действуют как игроки: с великолепием равнодушия к миру они ставят на карту все свое бытие, все существование, выигрывая бесконечность и бесконечность проигрывая, — медленное накапливание дохода, собирание прибыли в копилку демону ненавистно. Жизненный опыт, в котором для Гёте воплощается суть существования, в их глазах не имеет никакой цены: страдание не научает их ничему, кроме обострения чувств, и они проходят свой путь мечтателями,

потерявшими самих себя, святыми чудаками. Напротив, Гёте непрестанно учится, книга жизни для него всегда раскрытый учебник, требующий терпеливого, добросовестного усвоения, строка за строкой; он всегда чувствует себя учеником, и только на склоне лет он решается произнести знаменательные слова: «Жизнь я изучил. Боги, продлите мне срок!»

Они же находят, что жизнь недоступна изучению, да и не стоит изучения: их предчувствие высшего бытия для них важнее, чем всякое восприятие и чувственный опыт. Что не исходит от их гения, то для них не существует. Лишь от его сияющей полноты берут они свою волю, только изнутри, только из разгоряченного чувства почерпают они напряжение и подъем. Огонь становится их стихией, пламя — их деятельностью, и эта возносящая их огненность пожирает их жизнь без остатка. Клейст, Гёльдерлин, Ницше, более одиноки, более чужды земле, более покинуты на закате, чем на заре своего существования, в то время как у Гёте в каждом часе последнее мгновение — самое обогащенное. Лишь демон в них крепнет, лишь беспредельность пронизывает их всё глубже и глубже: есть нищета жизни в их красоте, и красота в нищете счастья.

Эта полярная противоположность жизненной установки при глубоком внутреннем сродстве гениев порождает различную оценку действительности. Демоническая натура презирает реальность как ущерб; все они — Гёльдерлин, Клейст, Ницше — каждый в своем роде — являются мятежниками, бунтовщиками против существующего порядка. Они предпочтут сломиться, но не согнуться; до последнего смертельного удара они остаются непоколебимо непримиримы. Поэтому они являются (великолепными!) трагическими характерами, их жизнь — трагедией. Напротив, Гёте — как ясен он был самому себе! — признается Цельтеру[5], что он не создан быть трагиком, «так как у него примирительная натура». Он не стремится, как они, к вечной войне: сам «охранительная и миролюбивая сила», он хочет примирения и гармонии. Он подчиняется жизни — с чувством, которое нельзя назвать иначе, как религиозным, — подчиняется ей как более высокой, как высшей силе, перед которой он преклоняется во всех ее формах и фазах. «Что б ни было, жизнь все же хороша». А им, замученным, затравленным, гонимым демоном по всему миру, — менее всего им свойственно придавать действительности такую высокую цену или вообще какую–либо цену: они знают только беспредельность и единственный путь к ней — искусство. Поэтому искусство они ставят выше жизни, поэзию выше действительности. Подобно Микеланджело, неутомимо, ожесточенно, горя мрачным пламенем фанатической

страсти, сквозь тысячи каменных глыб пробивают они темную, шахту своего бытия в поисках драгоценной руды, сверкающей в бездне их грёз, — а Гёте (как Леонардо) ощущает искусство лишь как частицу, как одну из тысячи прекрасных форм жизни, не менее ценную, чем наука, чем философия, но всё же только частицу, одну из действенных частиц своей жизни. Потому у демонических поэтов формы становятся все интенсивнее, у Гёте — все экстенсивнее. Они развивают в своем существе величие односторонности, абсолютной безусловности, тогда как Гёте — всеобъемлющую универсальность.

Эта любовь к бытию направляет все усилия антидемонической натуры Гёте к достижению устойчивости, к мудрому самосохранению. Это презрение к реальному бытию у демонических натур обращает все помыслы к игре, к опасности, к насильственному саморасширению и приводит к самоуничтожению. У Гёте все силы центростремительны, направлены от периферии к центру, у них же чья–то мощная воля создает центробежное движение, исходящее из внутреннего круга жизни и неумолимо его разрывающее. И это стремление излиться и перелиться в бесформенность, в мировое пространство выражается нагляднее всего в их склонности к музыке. Там они могут вполне бесформенно, вполне безбрежно струиться в свою стихию: как раз на закате Гёльдерлин и Ницше и даже суровый Клейст подпадают ее чарам. Рассудок без остатка растворяется в экстазе, язык — в ритме: обычно (так было и у Ленау[6]) музыка окружает пламенем падение демонического духа. Гёте, напротив, к музыке «относится недоверчиво»: он боится её манящей силы, отвлекающей волю от действительности и в часы бодрости противопоставляет ей (даже музыке Бетховена!) решительный отпор; он отдается ей лишь в часы слабости, болезни, любви. Его подлинная стихия — это рисунок, пластика, все, что представляет определенные формы, ставит преграды расплывчатости, бесформенности, все, что сдерживает растворение, разложение, испарение материи. Если они любят все, что расковывает, ведет к свободе, возвращает к хаосу чувств, то его мудрый инстинкт самосохранения влечет ко всему, что способствует устойчивости индивида, закономерности и норме, форме и порядку.

Еще сотней сравнений можно было бы пояснить этот творческий контраст между господином и рабами демона: я приведу еще только геометрическое, как самое ясное. Жизненную формулу Гёте определяет круг: замкнутая кривая, полная закругленность, полный охват бытия, постоянное возвращение в себя, всегда одинаковое расстояние от подвижного центра до бесконечности, всестороннее развитие изнутри. Поэтому в его

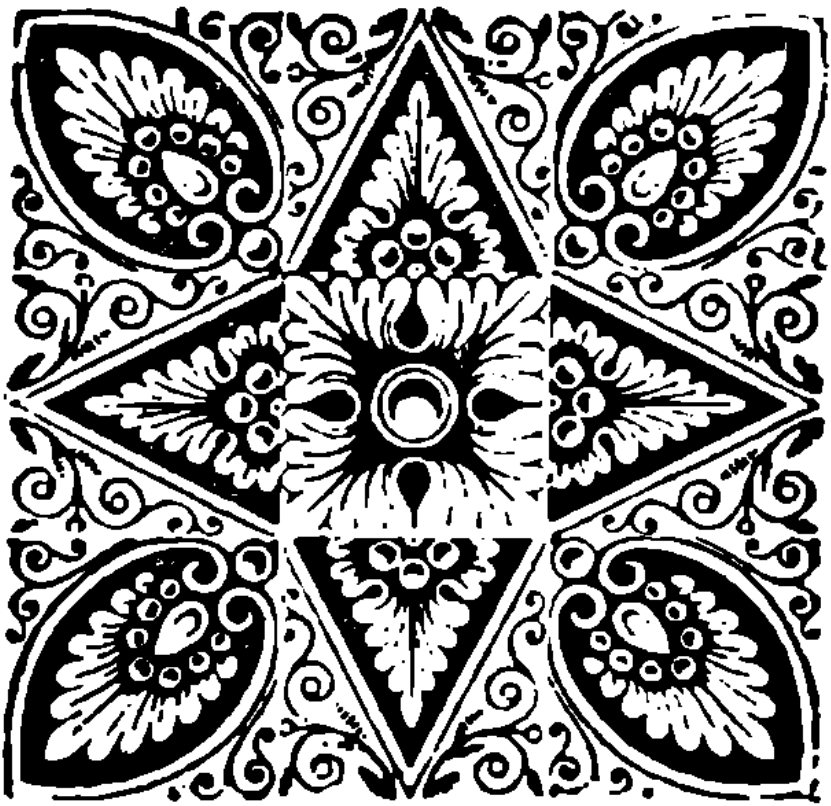
жизни нет кульминационной точки, нет вершины творчества — всегда и везде равномерно во времени и в пространстве растет его дух, приближаясь к бесконечности. Формулу демонизма выражает не круг, а парабола; быстрый, порывистый взлет в высь, в бесконечность, крутой подъем и резкий спуск. Их высшая точка (в поэзии и в жизни) непосредственно предшествует падению: более того, она как бы таинственно сливается с ним. Поэтому гибель демонических натур, гибель Гёльдерлина, Клейста, Ницше составляет интегральную часть их судьбы. Лишь она завершает их душевный облик, как падение параболы геометрическую фигуру. Смерть Гёте, напротив, только незаметная частица в законченном круге, она не прибавляет к его жизни ничего существенного. В самом деле, он умирает не их мистической, героически–легендарной смертью, а более обычной смертью патриарха (которой ходячая легенда напрасно пытается придать нечто пророческое, символическое откровением «Больше света!»). Такая жизнь имеет один определенный конец: она завершена в себе; жизнь демонических поэтов разрешается гибелью: у них пылающая судьба. Смерть вознаграждает их за нищету жизни и сообщает их умиранию мистическую силу: кто изживает жизнь как трагедию, тот умирает смертью героя.

Страстное самопожертвование вплоть до растворения в стихии, страстное самосохранение во имя самосозидания — обе формы борьбы с демоном требуют героического сердца, обе сулят великие победы. Жизненная полнота Гёте и творческая гибель демонических поэтов — то и другое разрешает, хотя и в различных образах, одну и ту же задачу, единственную задачу личности: ставить неизмеримые требования бытию. Если я противопоставил здесь эти два типа, то лишь для того, чтобы символически обрисовать двоякий облик духовной красоты, — отнюдь не для того, чтобы подсказывать сравнительную оценку, и менее всего для того, чтобы поддерживать ходячее — и притом самое банальное — клиническое объяснение: Гёте воплощает здоровье, а они — болезнь, Гёте — нормальный тип, а они — патологические. Слово «патологический» имеет смысл только вне области творчества, в низшем мире: ибо болезнь, создающая бессмертное, уже не болезнь, а высшая форма здоровья. И если демонизм стоит на рубеже жизни и даже склоняется в сторону недосягаемого и недостигнутого, все же он остается имманентным субстратом человеческого и не выходит за пределы естественного. Ибо и сама природа, тысячелетиями неизменно уделяющая семени определенное время для созревания и плоду в утробе матери положенный срок, — и она, прообраз всех законов, знает такие демонические мгновения, и она знает извержении и

взрывы: в грозах, в циклонах, в катаклизмах — и она дает свободу разрушительным силам, влекущим ее к самоуничтожению, и она прерывает — правда, редко, так же редко, как появляются в среде человечества демонические люди! — свое размеренное шествие, но только в эти мгновения, в ее чрезмерности, мы познаем полноту ее меры. Лишь то, что редко, расширяет наш кругозор, лишь в ужасе перед новой силой возрастает наше чувство. Потому исключительное служит мерилом всего великого. И всегда — даже в самых грозных, самых опасных обликах — творческое начало остается ценностью выше всех ценностей, смыслом выше всех помыслов.

Зальцбург, 1925.

ГЁЛЬДЕРЛИН



ГЁЛЬДЕРЛИН

Но трудно смертному узнать
блаженных.
«Смерть Эмпедокла»[7]

СВЯЩЕННЫЙ СОНМ

…землею мрак и холод
Владели бы, изгрызли б душу беды,
Когда б не посылали иногда
Благие боги юношей таких,
Чтоб в жизнь увядшую людей влить
свежесть.
«Смерть Эмпедокла»

Новый, девятнадцатый век не любит свою раннюю юность. Народилось огненное поколение: пламенно и смело подымается оно из взрыхленной почвы Европы, одновременно с разных сторон, навстречу заре новой свободы. Фанфары революции пробудили это юношество, блаженная весна духа, новая вера пламенит их души. Невозможное вдруг стало близким, вся мощь и великолепие мира стали добычей любого смельчака, с тех пор как двадцатитрехлетний Камиль Демулен[8] одним отважным жестом разрушил Бастилию, с тех пор как отрочески стройный адвокат из Арраса, Робеспьер[9], ураганом декретов заставил трепетать императоров и королей, с тех пор как скромный корсиканский капитан Бонапарт мечом размежевал Европу по собственному усмотрению и руками авантюриста захватил самую блистательную корону мира. Их час настал, час юных: подобно первой нежной зелени после первого весеннего дождя, внезапно восходит этот героический посев светлого, восторженного юношества. Одновременно во всех странах подымается оно, обратив взор к звездам, и устремляется через порог нового столетия в свое собственное царство. Восемнадцатое столетие, казалось им, принадлежало мудрецам и старцам, Вольтеру и Руссо, Лейбницу[10] и Канту, Гайдну и Виланду[11], медлительным и терпеливым, великим и ученым; теперь очередь за юностью и смелостью, нетерпением и страстью. Мощно вздымается бурная волна: со дней Ренессанса Европа не видала более чистого духовного подъема, более прекрасного поколения.

Однако новый век не любит свою смелую юность, он страшится ее одержимости, смотрит с недоверием и трепетом на экстатическую силу ее экзальтации. И железной косой он немилосердно косит свою весеннюю поросль. Сотнями тысяч уносят храбрецов Наполеоновские войны, в течение пятнадцати лет размалывает смертоносная мельница самых благородных,

самых смелых, самых жизнерадостных юношей всех племен, и земля Франции, Германии, Италии, вплоть до снежных полей России и пустынь Египта, обагрена и напоена их горячею кровью. И, словно желая истребить не только самих юношей, призванных под ружье, но и самый дух юности, самоубийственная ярость не довольствуется воинами, солдатами и обрушивается на мечтателей и певцов, которые переступили порог столетия, едва выйдя из отрочества, на эфебов духа[12], на блаженных певцов: на самых святых подымет гибель свою секиру. Никогда за столь короткое время не приносилась столь величественная гекатомба поэтов и художников, как на заре нового столетия, которое Шиллер, не предчувствуя близости своего рокового часа, приветствовал громким гимном. Никогда не скашивала судьба столь роковой жатвы чистых и рано отлетевших душ. Никогда алтарь богов не был так обильно орошен божественной кровью.

Многообразна их смерть, но для всех преждевременна, всем суждена в час наивысшего внутреннего подъема. Первый, Андре Шенье[13], юный Аполлон, с которым для Франции воскресла Эллада, в последней карете террора совершил свой путь на гильотину: еще один день, один–единственный день, ночь с восьмого на девятое термидора[14], — и он был бы спасен от кровавой плахи и возвращен своим антично чистым напевам. Но рок не сжалился над ним, над ним и над другими: жестоко, как Гидра, он пожирает целое поколение. После долгих столетий Англии вновь дан лирический гений, мечтательный, элегический юноша, Джон Китс[15], блаженный вестник всеединства, — в двадцать шесть лет рок вырывает последний вздох из его звенящей груди. Над гробом Китса склоняется его брат по духу, Шелли[16], пламенный мечтатель, природой избранный провозвестник ее прекраснейших тайн; потрясенный, он поет брату по духу похоронную песнь, самую прекрасную из всех когда–либо посвященных поэтом поэту, — элегию «Адонаис»; но проходит год, — и бессмысленная буря выбрасывает его труп к тирренским берегам. Лорд Байрон, его друг, любимейший наследник Гёте, спешит к месту его гибели и, как Ахилл для Патрокла, возжигает для умершего костер[17] у южного моря: в пламени возносится прах Шелли к небу Италии, а сам лорд Байрон через два года, в Миссолунги, сгорает в лихорадке. Одно десятилетие — и в Англии, во Франции опал благороднейший цвет лирической поэзии. Но и для молодого поколения Германии не менее сурова эта жестокая рука: Новалис[18], мистически постигший глубочайшие тайны природы, преждевременно угасает, как свеча, тающая в темной келье. Клейст, охваченный бурным отчаянием, простреливает себе висок; вслед за ним

Раймунд[19] погибает насильственной смертью, а двадцатичетырехлетнего Георга Бюхнера[20] уносит нервная горячка. Вильгельм Гауф, рассказчик, наделенный богатейшей фантазией, нерасцветший гений, сходит в могилу двадцати пяти лет, и Шуберт, обращенная в мелодию душа всех этих певцов, исходит раньше времени последней песней. Всеми бичами и ядами болезни, убийством и самоубийством истребляется молодое поколение: благородный меланхоличный Леопарди[21] вянет в мрачном недуге; Беллини[22], певец «Нормы», умирает в магическом расцвете; Грибоедов, самый светлый ум пробуждающейся России, заколот в Тифлисе каким–то персом[23]. Его погребальную колесницу — пророческое совпадение! — встречает на Кавказе Александр Пушкин, восходящий гений России, ее духовная заря. Но немного времени остается ему, чтобы оплакивать безвременно погибшего друга: через несколько лет его поражает на дуэли смертельная пуля. Никто из них не достигает сорокалетнего возраста, лишь немногие доживают до тридцати лет; так в один час сломлена журчащая лирическая весна, самая яркая из всех, какие знала Европа, разбит и рассеян священный сонм юношей, на всех языках воспевающих гимн природе и блаженству мира. Одиноко, как Мерлин в заколдованном лесу[24], потеряв счет времени, полузабытый, полулегендарный, восседает в Веймаре Гёте, мудрый старец, и лишь с его старческих уст изредка еще срывается орфическая песнь[25]. Предок и наследник нового поколения, на чей преждевременный уход он глядит изумленным взором, хранит он в бронзовой урне звучащий огонь.

Только один из священного сонма, самый чистый из всех, Гёльдерлин, надолго остается на обезбоженной земле: рок послал ему самый странный удел. Еще цветут его уста, еще бродит его стареющее тело по немецкой земле, еще, сидя у окна, блуждает он взглядом по любимому ландшафту долины Неккара, еще подъемлет благоговейный взор к «отцу эфиру», к вечному небосклону, — но ум его угас, окутанный беспробудным сном. Словно прорицателя Тиресия[26], ревнивые боги не умертвили того, кто их подслушал, но лишь ослепили его дух. Как Ифигению[27], священную жертву, его не заклали, а окутали тучей и унесли в Понт духа, в киммерийский мрак чувств. Его слова непроницаемы, его душа погружена во тьму: еще десятки глухих лет живет он с помутившимся сознанием, «в небесное проданный рабство», потерянный для себя и для мира, и только ритм, глухо звучащая волна льется распыленными, раздробленными звуками из его трепещущих уст. Вокруг него расцветают и вянут весны — он не считает их. Вокруг него гибнут и умирают люди — он не

знает об этом. Шиллер и Гёте, Наполеон и Кант, боги его юности, давно ушли из мира, гремящие железные дороги избороздили его Германию, которую он видит только в сновидениях, города сжимаются в кулак, страны стираются с лица земли — ничто не трогает его переставшее мыслить сердце. Постепенно седеют волосы; робкая, призрачная тень былой красоты, бродит он по улицам Тюбингена, забава детей, посмешище студентов, не знающих, какой высокий дух скрыт, умерщвленный, под трагической маской: все живущие давно уже позабыли о нем. Как–то около середины нового столетия Беттина[28], услыхав, что он (некогда встреченный ею как божество) еще влачит свою «змеиную жизнь» в доме скромного столяра, испугалась, словно увидев выходца из царства Аида[29], — так чужд его образ эпохе, так отзвучало его имя, так забыто его величие. И когда однажды он лег и тихо умер, эта неслышная кончина не вызвала отзвука в немецком мире, словно бесшумное падение осеннего листка. Ремесленники опускают его в поношенной одежде в могилу, тысячи исписанных им листков теряются или небрежно сохраняются и десятки лет пылятся в библиотеках. Непрочитанной, неуслышанной остается для целого поколения героическая весть последнего, чистейшего посланца священного сонма.

Как греческая статуя в недрах земли, на годы, на десятилетия скрывается духовный облик Гёльдерлина во прахе забвения. Но когда, наконец, любовной рукой извлечен из мрака торс, новое поколение трепетно ощущает неувядаемую чистоту этого изваянного из мрамора юношеского образа. В изумительной соразмерности предстает облик последнего эфеба немецкого эллинства, и вновь, как некогда, вдохновение расцветает на его певучих устах. Все весны, им предвозвещенные, увековечены в его образе. И с сияющим, просветленным челом входит он в нашу эпоху из тьмы, словно из таинственной отчизны.

ДЕТСТВО

В мир часто шлют из тихой обители
Своих любимцев боги на краткий срок,
Чтобы, их чистый образ вспомнив,
Смертного сердце вкушало радость.

Дом Гёльдерлина расположен в Лауфене, патриархальной монастырской деревушке на берегу Неккара, в нескольких часах пути от родины Шиллера. Этот мягкий и ласковый сельский мир Швабии — самая живописная в Германии местность, ее Италия: Альпы не давят угрюмо нависающим массивом, и все же чувствуется их близость, серебристыми извилинами льются реки, орошая виноградники, добродушие народа, смягчив суровость его алеманских предков, охотно изливается в песнях. Богатая, но не слишком изобильная земля, мягкая, но не изнеживающая природа: ремесло и земледелие, почти не разделенные, мирно живут под одним кровом. Идиллическая поэзия всегда находит родину там, где природа благосклонна к человеку, и, даже изгнанный в глубокий мрак, поэт с умиленным чувством вспоминает об утраченном пейзаже:

Ангелы родины! Вы, пред которыми взор и колена
Должен и сильный склонить в час, когда он одинок,
Или теснее прильнуть к друзьям дорогим, умоляя,
Чтобы с ним вместе они радости ношу несли, —
Вам благодарность моя, всеблагие!

Какую нежность, какую элегическую мягкость обретает его скорбный подъем, когда он воспевает эту Швабию, свое небо под небом вечности, какой умиротворенной возвращается в русло ровного ритма волна экстатического чувства, когда он предается этим воспоминаниям! Покинув родину, преданный своей Элладой, обманутый в своих надеждах, воссоздает он из нежных воспоминаний все ту же картину мира своего детства, запечатленную навеки в торжественном гимне:

Земли блаженные! Нет здесь холма без лозы

виноградной,
Осенью падает дождь зрелых плодов на траву,
Радостно в реки стопы окунают горящие горы,
Зеленью мхов и ветвей главы свои увенчав,
И, точно внуков толпа на плечи могучего деда,
В горы взбираются ввысь замки и хижин толпа.

Всю долгую жизнь он стремится на эту родину, словно к небу своей души: детство Гёльдерлина — это его самое ясное, самое счастливое, самое лучезарное время.

Нежная природа окружает его, нежные женщины растят его: у него нет отца, нет (по воле злого рока) никого, кто бы мог привить ему твердость и суровость, укрепить мускулы его чувства для борьбы с вечным врагом, с жизнью, — в отличие от Гёте, у которого дух педантической дисциплины с ранних лет развивает чувство ответственности и придает воску влечений заранее намеченные формы. Только благочестию учат его бабушка и нежная мать, и мечтательный ум рано уносится в первую беспредельность всякой юности: в музыку. Но идиллия быстро кончается. Четырнадцати лет чуткий ребенок поступает воспитанником в монастырскую школу в Денкендорфе, затем в Маульброннский монастырь, восемнадцати лет — в Тюбингенский закрытый институт, который он покидает лишь в конце 1792 года; почти целое десятилетие это свободолюбивое существо томится в четырех стенах, в монастырской келье, в гнетущей скученности. Контраст слишком резок, чтобы не оказать болезненное, даже разрушительное действие: вольность мечтательных игр в поле и на берегу, женственная теплота материнских забот сменяются черной монашеской одеждой, монастырской дисциплиной, механически распределенной по часам работой. Школьные, монастырские годы для Гёльдерлина то же, что для Клейста годы в кадетском корпусе: подавленное чувство переходит в чувственность, чрезмерная возбужденность вызывает состояние сильнейшего внутреннего напряжения, возникает неприятие реального мира. Что–то в душе его надорвано, надломлено навсегда. «Я признаюсь тебе, — пишет он спустя десятилетие, — во мне сохранились задатки детских лет, сердечные склонности той поры: одна и теперь мне дороже всего — это моя восковая мягкость… Но именно эту часть моего сердца меньше всего щадили, пока я был в монастыре». Когда за его спиной закрылась тяжелая монастырская дверь, самый благородный, самый затаенный порыв, поддерживавший в нем веру в жизнь, был преждевременно подорван и наполовину

заглох, раньше чем он вышел на свет дневного солнца. И уже витает вокруг его пока еще ясного юношеского чела — правда, лишь легким дуновеньем — тихая меланхолия, то чувство потерянности в мире, которому суждено было с годами все плотнее окутывать его душу, погружая ее во мрак, и, в конце концов, скрыть от его взора всякую радость.

Так уже здесь, в полумраке детства, в решающие годы созревания, возникает в душе Гёльдерлина неисцелимый раскол, неумолимая цезура, разделяющая мир внешний и его собственный мир. И эта рана не затягивается никогда: вечно живо в нем чувство заброшенного на чужбину ребенка, вечная тоска по рано утерянной блаженной отчизне, которая подчас является ему как фата моргана, в поэтическом облаке чаяний и воспоминаний, музыки и грез. Непрестанно чувствует себя вечный отрок изгнанным из неведомого изначального мира, насильно сброшенным с небес детства, первых мечтаний, на жесткую землю, во враждебную сферу; и с ранней поры, с первой суровой встречи с действительностью, гноится в его раненой душе чувство вражды к миру. Жизнь ничему не может научить Гёльдерлина, и все, что попадается ему на пути, — мнимая радость и отрезвление, разочарование и счастье — все это не влияет на незыблемо укрепившуюся в нем отрицательную оценку действительности. «О, с юных лет мир отпугивает мой дух», — пишет он однажды Нейферу[30], и действительно он никогда не вступает в связь и в сношения с миром, он становится наглядным примером того, что в психологии называется «интровертивным типом», одним из тех характеров, которые недоверчиво замыкаются от всех внешних импульсов, так что только развитие искони присущих им задатков формирует их духовный облик. Уже полуотроком, он грезит лишь о том, что было пережито в детстве, вживается в чаяния мифических времен, в небывалый мир Парнаса[31]. Половина его стихов варьирует один и тот же мотив неразрешимого контраста между доверчивым, беззаботным детством и враждебной, чуждой иллюзий практической жизнью, противоречия «существования во времени» и духовного бытия. В двадцать лет он дает одному из своих стихотворений печальное заглавие «Некогда и ныне», и в гимне «К природе» изливается в строфы та же вечная мелодия его переживаний:

В дни, когда твоим играл покровом
И цветком на лоне нежном был,
Твое сердце в каждом звуке новом,
Вторя, сердцем трепетным ловил,
В дни, когда еще с тоской и верой

Пред тобой, богат, как ты, стоял,
Мир любил еще огромной мерой
И для слез еще предлоги знал;
В дни, когда за солнцем улетало
Сердце, словно слыша зов его,
Звезды братьями своими звало,
Узнавало в веснах божество,
В дни, когда еще за свежим лугом
Дух твой, дух твой, радостно звеня,
В сердце волны зыбил друг за другом, —
Золотое время ведал я.

Но на этот гимн детству отвечает уже мрачная, минорная тема раннего разочарования, враждебности к жизни:

Все мертво, все, что меня взрастило,
Радость мира юного мертва.
Эта грудь, в которой небо жило,
Ныне луг, где скошена трава.
Пусть весна поет мне, как когда–то,
Песню, чтоб тревоги все узнать, —
Ах! Но к утру жизни нет возврата,
Сердцу вновь весны уже не знать.
Лучшая любовь всегда страдает,
То, что любим мы, — одна лишь тень,
Если снов златых душа не знает,
Для меня мертва природы сень.
Как пути далеки до отчизны,
В дни веселые не знало ты,
Сердце, ты ее не сыщешь в жизни,
Если мало для тебя мечты.

В этих строфах, бесчисленные вариации которых повторяются во всем его творчестве, романтическое отношение к жизни выражено уже с полной определенностью; взор его всегда обращен в прошлое, «на волшебное облако, которым окутал меня добрый гений моего детства, чтобы я не увидел слишком рано всю мелочность окружавшего меня варварского мира». Уже отроком он враждебно отстраняет поток извне идущих переживаний: в прошлое и ввысь — единственные устремления его души, никогда его воля не направлена к жизни, всегда за ее грани. Он не соприкасается и не желает соприкасаться со своим временем, даже в борьбе с ним. И он направляет все силы на то,

чтобы молча претерпеть все и сохранить себя в чистоте. Вещество его души ни с чем не смешивается и не соединяется, оно стойко, как ртуть в воде и в огне. Поэтому его окружает роковое, непобедимое одиночество.

Развитие Гёльдерлина, собственно говоря, закончено, когда он покидает школу. Правда, росла интенсивность всех его душевных движений, но его реальный, чувственный опыт уже не обогащался новыми восприятиями. Он ничему не хотел учиться, ничего не хотел брать из враждебной ему сферы повседневности; его чуткий инстинкт чистоты запрещал ему сливаться с неоднородной материей жизни. Но тем самым он — в высшем смысле — преступает мировой закон, и его судьба становится — в античном духе — искуплением его hybris[32], героической, священной гордыни. Ибо слияние есть закон жизни, он не терпит, чтобы человек исключал себя из вечного круговорота: кто отказывается погрузиться в этот горячий поток, тот погибает у берега от жажды; кто не участвует в нем; тот навсегда останется изгоем, обреченным на трагическое одиночество.

Притязание Гёльдерлина служить только искусству, а не жизни, только богам, а не людям, как и притязание его Эмпедокла, невыполнимо, преувеличенно (повторяю: лишь в высшем, в трансцендентальном смысле). Ибо только богам дано царить в чистом, в неслиянном, и неизбежна та месть, которую жизнь самыми низменными средствами готовит презирающим ее: она отказывает им в хлебе насущном, и тот, кто не хочет ей служить, впадает в самое унизительное рабство. Именно потому, что Гёльдерлин отказывается от части, он лишается всего; именно потому, что его дух отвергает оковы, жизнь его становится зависимой. Красота Гёльдерлина — в то же время его трагическая вина: веруя в мир высший, возвышенный, он подымает мятеж против низшего, тленного мира, от которого он уносится лишь на крыльях поэзии. И лишь в тот миг, когда он, ничего не желавший знать, познает смысл своего предназначения — свой закат, героическую гибель, — он овладевает судьбой: лишь краткий час между восходом и закатом солнца, между отплытием и крушением принадлежит ему, но этот пейзаж юности — героический пейзаж: скала упорного духа, оцененная бурлящими волнами бесконечности, белоснежный парус, затерянный в буре, и осиянный огненными молниями взлет в облака.

ПОРТРЕТ ТЮБИНГЕНСКОГО ПЕРИОДА

Язык людей был невнятен мне.
На лоне благих богов я рос.

Словно солнечный луч в просвете тяжелых облаков, блистает на единственном сохранившемся раннем портрете облик Гёльдерлина: стройная юношеская фигура, мягкая волна белокурых волос отброшена назад, ясное, словно излучающее утренний свет чело открыто. Ясны также уста, и женственно мягки щеки, готовые, кажется, тотчас вспыхнуть румянцем, лучисты глаза под красивым изгибом черных бровей; и во всем его нежном облике нет ни одной скрытой черты, говорящей о суровости или надменности, скорее девическая застенчивость, затаенно–нежная волна чувства. «Благопристойность и учтивость» отмечает в нем с первой встречи и Шиллер, и легко представить себе скромного юношу в строгом одеянии протестантского магистра, задумчиво бродящего по монастырским коридорам в черном платье без рукавов, с белым сборчатым воротником. Он напоминает музыканта — можно даже уловить некоторое сходство с юношеским портретом Моцарта, — и таким охотно рисуют его школьные товарищи. «Он играл на скрипке, правильные очертания его лица, мягкое выражение, стройный стан, его аккуратная, чистая одежда и несомненный отпечаток чего–то высшего во всем его существе врезались мне в память навеки». Трудно представить себе резкое слово на этих нежных устах, нечистое желание в мечтательном взоре, низкую мысль на благородно возвышающемся челе, но так же трудно сочетать веселье с аристократически мягкой сдержанностью этого облика, и таким, робко ушедшим в себя, наглухо замкнувшимся в себе, описывают его товарищи: никогда он не присоединялся к обществу, и лишь в трапезной, в кругу друзей, восторженно читает стихи Оссиана[33], Клопштока[34] и Шиллера или музыкой разрешает свой мечтательный экстаз. Не выказывая гордости, он все же незаметно держит остальных на расстоянии: когда он, строгий, стройный, выходит из кельи, словно навстречу кому–то незримому, высшему, им кажется, «будто Аполлон проходит по залу». Даже в чуждом искусству скромном пасторском сыне и будущем пасторе, написавшем эти слова, образ Гёльдерлина невольно вызывает воспоминание об Элладе, его истинной отчизне.

Но только на мгновение так ярко, словно освещенный лучом духовного рассвета, выступает этот облик из грозового мрака его

судьбы, божественный облик в божественном ореоле. До нас не дошли его портреты в зрелом возрасте: точно судьба пожелала показать нам Гёльдерлина только в расцвете, чтобы мы знали сияющий лик вечного юноши, — и затем, полвека спустя, поблекшую, иссохшую маску впавшего в детство старика — и не представляли себе лицо зрелого мужа (каким он, в сущности, никогда и не был). В промежутке — тайна и мрак; только по устным преданиям можно догадываться о постепенном угасании голубиного блеска, окружавшего этот девически целомудренный облик, о постепенном угасании возвышенно–окрыленной, сияющей юности. Пленявшая Шиллера «учтивость» застывает в судорожное напряжение, робость превращается в мизантропический страх перед людьми: в потертом сюртуке домашнего учителя, последний за столом, в соседстве с продажной ливреей лакея, он вынужден научиться униженным, раболепным жестам: робкий, запуганный, измученный, беспомощно страдая от сознания своей духовной мощи, он утрачивает свободную, звенящую походку, которая будто на крыльях ритма несла его по облакам; в то же время покидает его и внутреннее душевное равновесие. Гёльдерлин рано становится недоверчивым и обидчивым, «самое незначительное, мимолетное слово могло его оскорбить», двусмысленность его положения порождает неуверенность в себе и превращает его израненное, бессильное самолюбие в смесь горечи и упрямства, глубоко затаенную в груди. Он приучается скрывать свой внутренний облик от грубой черни духа, которой он вынужден служить, и постепенно эта угодливая маска становится его плотью и кровью. Только безумие, которое, как всякая страсть, обнаруживает все скрытое на дне души, делает отвратительно явной эту внутреннюю гримасу: раболепство, за которым гувернер скрывал свой внутренний мир, превратилось в болезненную манию самоуничижения, в отпугивающую приветливость, в бесконечные приседания и унизительные поклоны, которыми он встречает всякого незнакомца, осыпая его титулами (в постоянном страхе быть узнанным): «Ваше святейшество! Ваше превосходительство! Ваша милость!» И лицо его постепенно приобретает утомленное, безучастное выражение, свойственное человеку, глубоко ушедшему в себя; омрачается взор, некогда мечтательно устремленный ввысь, а теперь мерцающий и угасающий, подобно тлеющему пламени; но по временам уже вспыхивает под веками ярко и зловеще молния демона, которому обречена его душа. Наконец, в годы забвения становится сутулым стройный стан и — грозный символ! — клонится вперед под тяжестью черепа, и, когда, через пятьдесят лет, спустя полвека после юношеского

портрета, карандашный рисунок вновь являет нам черты юноши, некогда «проданного в небесный плен», мы с ужасом узнаем прежнего Гёльдерлина в худощавом беззубом старике, который, опираясь на палку и торжественно подняв руку, декламирует стихи в пустое пространство, в бесчувственный мир. Лишь естественная соразмерность очертаний лица торжествует над внутренним разрушением, и лоб, скрывая падение духа, сохраняет благородную выпуклость: как изваяние, белеет он под сединой густых и спутанных волос, являя потрясенному взору незыблемую чистоту. Объятые ужасом, созерцают редкие посетители призрачную маску Скарданелли, тщетно пытаясь узнать в ней посланца рока, благоговейно возвестившего, как прекрасен и как опасен натиск таинственных сил. Но, увы! «Его уж нет, он далеко». Только тень Гёльдерлина еще сорок лет во мраке блуждает по земле: поэт унесен богами в образе вечного юноши. Из иной сферы сияет его чистая, нестареющая красота: она отражена в несокрушимом зеркале его песнопений.

ПРИЗВАНИЕ ПОЭТА

И в божественность верят
Только те, кто причастен к ней.

Школа была для Гёльдерлина тюрьмой: полный тревоги и смутного пророческого страха, вступает он в вечно чуждый ему мир. Все внешние знания, какие мог дать Тюбингенский закрытый институт, он получил: в совершенстве владеет он древними языками — еврейским, греческим, латинским; вместе с Гегелем и Шеллингом, своими однокашниками, он усердно занимался философией; печатью и подписями удостоверены его успехи в теологии: «Studia theologica magno cum successo tractavit. Orationem sacram recte elaboratam decenter recitavit»[35]. Итак, он умеет произносить хорошие протестантские проповеди, и викариат, брыжи и берет обеспечены прилежному студиозису. Желание матери исполнено: ему открыта дорога к светской или духовной карьере, к амвону или к кафедре.

Но уже с первой минуты не лежит у него сердце к службе, ни к духовной, ни к светской: он хочет лишь служения: он знает о своем призвании провозвестника высшего порядка. Уже в классе он — «litterarum elegantiarum assiduus cultor»[36], как гласит причудливо–лестный диплом, — писал стихи, сперва элегически–подражательные, потом пламенно устремленные вслед вдохновенному полету Клопштока и, наконец, выдержанные в бурных шиллеровских ритмах «гимны к идеалам человечества»; начат, в первых неуверенных набросках, роман «Гиперион». И только здесь, в этой возвышенной, неземной сфере, находит его ясновидящий дух родную стихию: с первой минуты решительно направляет мечтатель руль своей жизни к беспредельности, недосягаемому берегу, у которого ей суждено разбиться. Ничто не может сбить его с пути: с саморазрушающей верностью он следует этому таинственному зову.

С самого начала Гёльдерлин отвергает, как компромисс, любой выбор профессии, не желает соприкасаться с вульгарной практической деятельностью, отказывается «погубить себя недостойным занятием», перебросить хотя бы самый узкий мост между прозой гражданской службы и возвышенностью внутреннего призвания.

…Мое призванье —
Высоких славить, затем богом
Дан мне дар слова в благодарность, —

гордо заявляет он. Он хочет остаться чистым в своей воле и цельным в своем существе. Он не хочет «разрушительной» действительности, он ищет вечно чистый мир, ищет вместе с Шелли

тот мир,
Где музыка, чувство, свет лунный —
Одно.

где нет нужды в компромиссах, в слиянии с низменным, где чистый дух может утвердиться в чистоте неслиянной стихии. В этой фанатической непоколебимости, в этом великолепном неприятии реальной жизни яснее, чем в любом стихотворении, проявляется величественный героизм Гёльдерлина: он с самого начала знает, что с такими притязаниями нужно отказаться от жизненных благ, от дома и семьи, от положения в обществе, он знает, что легко «быть счастливым с мелким сердцем», знает, что он обречен остаться «неискушенным в радостях». Но он хочет, чтобы жизнь его была не честным прозябанием, а участью поэта: с недвижным взором, устремленным ввысь, с непреклонным духом в хилом теле, с несытой плотью в убогом рубище, подступает он к незримому алтарю, одновременно и жертва и жрец.

В этой внутренней цельности, в таинственном стремлении сохранить свою чистоту, отдаться полнотой души лишь всей жизни, а не одному занятию, заключена подлинная, самая плодотворная сила этого нежного, кроткого юноши. Он знает, что поэзия, если отдавать ей на краткий срок малую частицу сердца и духа, не сможет слиться с беспредельностью: тот, кто хочет провозглашать божественную истину, должен отдаться ей всецело, принести себя в жертву. В понимании Гёльдерлина поэзия — священнодействие: истинный, призванный поэт должен отдать все, чем земля наделяет других, за данное ему милостью богов право приблизиться к ним; служитель стихий, он должен жить среди них, в священной отрешенности от мира, в просветляющей опасности. Беспредельного можно достигнуть, лишь сохранив цельность: раздробив свою волю, достигают только низших целей. С первой минуты чувство Гёльдерлина постигает необходимость безоговорочного выбора: еще до окончания института он решил не становиться пастором, никогда не связывать себя прочно с повседневной жизнью и вечно оставаться лишь «хранителем священного огня». Он не знает пути, но ему ведома цель. И с удивительной ясностью духа,

сознавая все опасности, которые влечет за собой его слабая позиция в жизни, он сам провозглашает в утешение себе блаженные слова:

> Разве люди земли всей — не семья твоя?
> Разве хлеба не даст Парка[37] — твоя раба?
> Что ж! Иди безоружный
> Вдаль по жизни, отринув страх!
> Все, что сбудется, пусть благо несет тебе!
> И он решительно вступает на стезю своей судьбы.

Этой решимостью во что бы то ни стало остаться в жизни цельным, сохранить чистоту и предопределена его добровольно избранная судьба, его рок. Трагизм и внутренний разлад подстерегают его так рано еще и потому, что на первых порах не грубый мир, предмет его ненависти, становится его главным противником в героической борьбе, а люди, самые любимые и больше всех любящие его (что может быть тяжелее для чувствительного сердца?). Его героическая воля слить воедино жизнь и поэзию встречает подлинных противников в нежно его любящей, нежно любимой им семье: это мать и бабушка, самые близкие ему люди, чьи чувства он менее всего хотел бы ранить, но которых ему придется все же рано или поздно горько разочаровать. Как всегда, героический порыв человека встретил самых опасных противников именно среди нежных, заботливых людей, которые, искренне желая добра, стремятся разрядить напряжение и дружелюбным дыханием задуть «священный огонь» настолько, чтобы он уместился в домашнем очаге. И трогательно видеть, как — fortiter in re, suaviter in modo[38] — непоколебимый в главном, но мягкий в обращении, преданный сын в течение десяти лет всевозможными увертками морочит своих близких, утешает их и, преисполненный благодарности, просит прощения, что не может исполнить их страстного желания и стать пастором. И самый большой подвиг Гёльдерлина в этой скрытой борьбе — его умение молчать и щадить своих противников: ибо то, что действительно воодушевляет его и закаляет — свое призвание поэта, — он целомудренно и даже как–то робко скрывает. О своих стихах он всегда говорит как о «поэтических опытах», и обещания успеха, которые он дает матери, звучат не слишком самоуверенно. «Я надеюсь, — пишет он, — когда–нибудь стать достойным вашего расположения». Никогда он не хвалится своими опытами, своими успехами, напротив, он всегда говорит о себе как о начинающем: «Я глубоко убежден, что дело, которому я служу, благородно и что оно благотворно для человечества, —

если только сумеешь выразить все с должным совершенством». Но мать и бабушка издалека за словами покорности видят только факт: без положения и крова, чуждый всему миру, мечется он в погоне за пустыми химерами. Одинокие вдовы, день за днем проводят они безвыездно в своем скромном домике в Нюртингене, год за годом откладывают мелкие серебряные монеты, отказывая себе в лишнем куске хлеба, в лишнем платье или полене дров, чтобы способный мальчик мог учиться. С удовлетворением читают они его почтительные письма из школы, радуются его успехам и одобрению учителей, преисполнены гордости, когда появляются в печати его первые стихи. И они мечтают, что теперь, получив образование, он скоро станет викарием в каком–нибудь швабском городке, женится на миловидной, белокурой девушке, и они по воскресеньям с гордостью будут слушать, как он проповедует с амвона слово божие. Гёльдерлин знает, что он должен разрушить эту мечту, но он не вырывает ее безжалостно из дорогих рук: мягко, настойчиво он отстраняет всякое напоминание о такой возможности. Он знает, что, несмотря на всю их любовь, они все же подозревают в нем бездельника, и пытается объяснить им свое призвание, пишет им, что «в своей праздности он не празден и не стремится к привольной жизни за чужой счет». В ответ на их сомнения он всегда торжественно подчеркивает, как серьезно и нравственно то, что он делает. «Поверьте мне, — почтительно пишет он матери, — что я не легкомыслен по отношению к вам и что меня часто тревожит забота, как бы согласовать мои планы в жизни с вашими желаниями». Он старается им доказать, что «теперешней своей деятельностью так же служит людям, как служил бы в должности пастора», однако в глубине души он знает, что никогда ему не удастся их убедить. Из глубины его сердца вырывается стон: «Это не упрямство: так диктует мне моя природа и мое теперешнее положение. Природа и судьба — это единственные силы, которым никогда не следуют отказывать в повиновении». Но все же одинокие старые женщины не оставляют его: вздыхая, они посылают блудному сыну свои сбережения, стирают ему белье и вяжут носки; много тайных слез и забот вплетено в их вязанье. Но проходят годы, а их дитя все мечется в странствиях от одного случайного занятия к другому, растрачивая себя — с их точки зрения — на пустяки, и они с тою же мягкой настойчивостью, которая свойственна и их дитяти, вновь стучатся к нему с прежней просьбой. Они не хотят отвлечь его от поэтических упражнений, робко замечают они, но полагают, что он мог бы соединить их с должностью пастора: они как бы предвидят идиллическую резиньяцию[39] Мёрике[40],

сумевшего разделить жизнь между поэзией и миром. Но здесь они коснулись того, что составляет стихийную мощь Гёльдерлина, — его веры в нераздельность жреческого служения, и теперь он развертывает, как знамя, свое тайное убеждение. «Многие, — пишет он матери в ответ на ее увещевания, — более сильные, чем я, пробовали заниматься коммерцией или служить по ученой части и в то же время оставаться поэтами. Но им приходилось рано или поздно жертвовать одним ради другого, и в обоих случаях это было нехорошо… ибо, жертвуя службой, они поступали нечестно по отношению к людям, жертвуя искусством, они грешили против своего естественного, ниспосланного им богом предназначения, а это столь же или даже более грешно, чем грешить против плоти своей». Но эта таинственно величавая убежденность в своем призвании не подкреплена даже самым ничтожным успехом: и в двадцать пять и в тридцать лет Гёльдерлин, жалкий магистр и прихлебатель за чужим столом, все еще должен, как мальчик, благодарить их за присланную «фуфаечку», носовые платки и носки и выслушивать из года в год всё более горестные упреки разочаровавшихся в нем близких. С мукой выслушивает он их и в отчаянии стонет, обращаясь к матери: «Как я хотел бы не доставлять вам больше огорчений!» И все же вновь и вновь он должен стучаться в единственную дверь, открытую для него во враждебном мире, и вновь он заклинает их: «Будьте же терпеливы ко мне». И наконец он бессильно опускается у этого порога, как разбитый бурей челнок на морское дно. Его борьба за право на жизнь в идеальном мире стоила ему жизни.

Героизм Гёльдерлина невыразимо прекрасен потому, что он чужд гордости и веры в победу: он знает лишь свое предназначение, слышит тайный зов, он верит в призвание, а не в успех. На редкость уязвимый, он никогда не чувствует себя неуязвимым Зигфридом[41], против которого бессильны копья судьбы, никогда не видит себя победителем, триумфатором. Именно чувство обреченности, вечной тенью сопровождающее его на жизненном пути, сообщает его борьбе героическую мощь. Не следует смешивать безымянную веру Гёльдерлина в поэзию как высший смысл жизни с эгоистической верой поэта в свои силы: фанатизму, с которым он вверяется своему предназначению, равна его скромность в оценке собственного дарования. Ему в корне чужда мужественная, почти болезненная самонадеянность Ницше, избравшего себе девизом формулу: «Pauci mihi satis, unus mihi satis, nullus mihi satis»[42], — мимолетное слово может обескуражить его и заставить усомниться в своем даровании, холодность Шиллера расстраивает его на целые месяцы. Как

мальчик, как школьник, он склоняется перед заурядными рифмоплетами, перед Концем, перед Нейфером, но за этой личной скромностью, за этой крайней мягкостью характера кроется непоколебимая, как сталь, воля к поэзии, готовность к жертвенному служению. «О милый, — пишет он другу, — когда же наконец поймут, что чем выше сила, тем скромнее она в своих проявлениях, и что божественное, обнаруживаясь, всегда содержит известную долю смирения и скорби!» Его героизм не героизм воина, героизм силы, а героизм мученика, радостная готовность принять страдание за незримые ценности, готовность идти на гибель за свою веру, за идею.

«Воля твоя да свершится, судьба!» — с этими словами благоговейно склоняется непреклонный перед роком, которому он сам себя обрек. И я не знаю более благородной формы героизма на земле, чем эта, единственная не обагренная кровью и низменной жаждой власти: высшее мужество духа — это героизм без насилия, не бессмысленный мятеж, а признание необоримой необходимости и добровольное подчинение ей.

МИФ О ПОЭЗИИ

Путь указан мне не людьми:
В сердце святом любовь бесконечная
Влекла меня в бесконечность.

Никто из немецких поэтов не верил так горячо в поэзию и ее божественные истоки, как Гёльдерлин, никто не защищал с таким фанатизмом ее абсолютную власть, ее неслиянность с делами мирскими: всю свою безупречную чистоту этот исступленный фанатик влагает в понятие поэзии. Как ни удивительно, этот шваб, этот кандидат на пасторскую должность обладает вполне античным отношением к незримому, к высшим силам, он гораздо более глубоко верит в «отца–эфир» и всемогущий рок, чем его сверстники, Новалис и Брентано, в своего Христа. Поэзия для него то же, что для них Евангелие: откровение последней истины, пьянящая тайна, преосуществленные дары, дающие пламенное посвящение и причащающие земную плоть беспредельности. Даже для Гёте поэзия — лишь частица бытия; но для Гёльдерлина она абсолютный смысл бытия, и что для одного — только личная потребность, то для другого — потребность сверхличная, религиозная. В поэзии он с трепетом познает дыхание божества, оплодотворяющего и одухотворяющего землю, в поэзии — единственную гармонию, которой в благостные мгновения разрешается извечный разлад бытия. Как эфир наполняет бездну между небом и землей и своей лазурью незримо сглаживает ужасную пустоту, которая зияла бы между звездной сферой и нашей планетой, так поэзия заполняет пропасть между высшей и низшей сферой духа, между божеством и человеком. Я повторяю: поэзия для Гёльдерлина не музыкальная приправа жизни, украшение на духовном теле человечества, но воплощение высшей целесообразности и высшего смысла, всеохраняющее и всесозидающее начало; поэтому посвятить ей жизнь — значит совершить самое достойное жертвоприношение. Только величием этого воззрения объясняется величие героизма Гёльдерлина.

Неотступно творит Гёльдерлин в своей поэзии этот миф о поэте, и только поверив в него вслед за Гёльдерлином, мы можем постигнуть его страстное чувство ответственности, жажду цельности, пронизывающую его жизнь. Для него, для благоговейного почитателя «высших сил», мир двойствен, как в представлении греков, в учении платоников. В вышине «боги блаженствуют в вечном сиянье», недоступные и все же

причастные человеческой жизни. Внизу пребывает и трудится косная толпа смертных на бессмысленной каторге повседневности.

> Бродит во мраке ночном, живет как в обители Орка[43]
> Род наш, не зная богов. В одиночку каждый прикован
> К тяжкой работе своей. Шумит и гремит мастерская,
> Каждый себя только слышит, в безмерном труде напрягая
> Мощные руки свои, передышки не зная: но вечно,
> Вечно бесплодным, как Фурии, труд остается несчастных.

Как в одном из стихотворений гётевского «Дивана», мир разделен на свет и мрак, пока заря не «сжалится над мукой», пока не явится посредник между двумя сферами. Ибо в мироздании оставалось бы только двустороннее одиночество, одиночество богов и одиночество людей, если б не возникла между ними мимолетно–благостная связь, если б высший мир не отражал мир низший, а низший мир — мир возвышенный. Даже боги в вышине, «блаженствуя в вечном сиянье», не вполне счастливы: они не могут познать себя, пока другие их не познают:

> Точно героям венок, священным стихиям для славы
> Нужно сердце людей, которые могут познать их.

Так стремится низменное ввысь, возвышенное — к низменному, дух — к жизни, и жизнь возносится к духу: все предметы бессмертной природы лишены смысла, пока их не познали смертные и не возлюбили земной любовью. Роза тогда только становится настоящей розой, когда впивает радостный взор, вечерняя заря тогда только становится прекрасной, когда ее сияние воспринимает сетчатка человеческого глаза. Как человек, чтобы не погибнуть, нуждается в божественном, так божество, чтобы стать реальным, нуждается в человеке. Так божество создает свидетелей своего могущества, уста, воздающие ему хвалу, поэта, который делает его истинным божеством.

Это основное ядро воззрений Гёльдерлина — как почти все его поэтические идеи — быть может, заимствовано, восходит к «колоссальному шиллеровскому духу». Но насколько расширено холодное признание Шиллера —

> Без друзей в тоске, творец вселенной

Создал светлых духов сонм нетленный, —
Святости его святых зерцал, —

в орфическом видении Гёльдерлина — в мифе о рождении поэта:

И безымянным бы остался
Во мраке и одиноким тот,
Кому и светила, и пламя молний
И волны земных морей,
Словно мысли, подвластны: творец вселенной,
Он в истинности своей себя не обрел бы средь смертных,
Если бы сердца напеву не вторила община хором.

Итак, не от тоски, не от праздной скуки создает себе божество поэта — у Шиллера еще господствует представление об искусстве как о некой возвышенной «игре», — а по необходимости: нет божества без поэта, благодаря ему оно становится божеством. Поэзия — тут мы касаемся первооснов мировоззрения Гёльдерлина — это мировая необходимость, она не создает нечто внутри космоса, она творит сам космос. Не ради забавы посылают боги поэта, а в силу необходимости: он нужен им, «посол струящегося слова»:

Богам довольно бессмертья,
А если им и надобно что, всеблаженным,
Так только одно: нужна
Бессмертным смертных порода —
Герои и люди все.
Богам о себе знать не дано.
Должен во имя бессмертных
(Коль молвить так они дозволят)
Другой постигнуть их чувством.
Такой им и нужен.
Он им нужен, богам, но и людям нужны поэты,
священные сосуды,
Ибо в них хранится жизни вино —
Дух героев.

В них сливается то и другое, высшее и низшее, они разрешают диссонанс в необходимую гармонию, в общность, ибо

И находит всеобщего духа мысль
В тиши завершенье в душе поэта.

Так пребывает, избранный и отверженный, меж одиночеством и одиночеством этот созданный земным, пронизанный божественным образ поэта, призванного божественно созерцать божественное, чтобы в земных обликах открыть его земле. От людей он идет, богами он призван: его бытие — посланничество, он звенящая ступень «нисхождения небесного к земному». В поэте глухому человеческому чувству символически предстает божество: как в таинстве святых даров, в его слове вкушают люди плоть и кровь бесконечности. Потому обегает вокруг его чела незримая жреческая повязка, поэтому дает он нерушимый обет чистоты.

Этот миф о поэте — центр духовного мира Гёльдерлина: сквозь все свое творчество непоколебимо проносит он нерушимую веру в жреческое назначение поэзии, поэтому этический пафос его творчества приобретает сакральный, торжественный оттенок. Каждый стих начинается возвышенно: в то мгновение, когда в поэзии он обращает свой дух к небесам, он чувствует себя уже непричастным земле, чувствует себя только глашатаем, вещающим человечеству волю высших сил. Кто хочет быть «гласом богов», «вестником героя» или (как он где–то говорит) «языком народа», тот должен отличаться возвышенною речью, высокими стремлениями, чистотой провозвестника богов; с незримых ступеней храма он обращается к незримому, неисчислимому сонму, к призрачной толпе, к призрачному народу, который должен возникнуть из племени земного, ибо «то, что непреходяще, учреждают лишь поэты». С тех пор как умолкли боги, их именем и словом говорят они, ваятели вечного среди земной юдоли труда. Потому так торжественно, возвышенно звучат его стихи, лишенные прикрас и белоснежные, как жреческое облачение. Поэтому таким высоким слогом говорит он в своих стихах. И этого высокого представления о своей миссии или, вернее, своем посланничестве, не отнял у Гёльдерлина и горький опыт многих лет. И лишь в одном омрачается, трагически окрашивается его миф: постепенно приходит он к мысли, что его посланничество не безмятежно–блаженная избранность, как грезилось ему в весеннем блеске юности, а героический рок. Юноше оно казалось лишь счастливой благодатью, зрелый муж постиг, что его призвание — это ужасающе прекрасное шествие над бездной, среди мрачных туч рока, под молниями фатума и гневным громом высших сил:

Огнем небесным воспламеняя нас,
И боль святую боги даруют нам.

Он познает: быть призванным к жреческому служению — значит лишиться счастья. Избранный отмечен красным знаком, как в бесконечном лесу дерево, назначенное под топор: истинная поэзия бросает вызов судьбе, и потому лишь тот может быть истинным поэтом, кто сознательно жертвует легкой и умеренной жизнью и добровольно отдается игре высших сил. Только тот, кто сам готов пережить героическую трагедию, провозвестником которой явился, кто от уюта домашнего очага устремляется в грозу, чтобы внимать глаголу богов, только тот станет героем. Уже Гиперион говорит: «Отдайся гению один раз, и он порвет все цепи, наложенные на тебя жизнью», — но лишь Эмпедокл, лишь омраченный Гёльдерлин осознает ужасное проклятие, ниспосланное богами тому, кто «как божество, зрит божество»:

Судили они,
Чтобы свой собственный дом
Разрушил, чтобы в обломках
Сын его и отец был погребен,
Чтобы все, что сердцу любезно,
Отринул бы тот, кто хочет стать
Подобным богам, — мечтатель.

Поэт, соприкасаясь с первозданной мощью высших сил, постоянно подвержен опасности: он словно громоотвод, который своим тонким, устремленным ввысь острием притягивает сверкающую вспышку беспредельности, ибо он, посредник, должен, «в песню облеченный», смертным «передать небесное пламя». Величественным вызовом встречает он, вечно одинокий, зловещие силы, в их атмосфере он сам воспринимает концентрированный огненный заряд почти смертельной мощи. Ибо он не имеет права молчать, скрывая пробудившееся в нем пламя, обжигающее его уста пророчество, ибо

Спалил бы его —
Врага себе самому —
Небесный пламень,
Что на волю рвется, руша темницы,

но он и не властен открыть до конца сокрытое; умолчать о

божестве — святотатство, но не меньшее святотатство — открыть все до конца, изменить ему словом. Божественное, героическое он должен искать среди людей, терпеть их низость, не отчаиваясь в человечестве; он должен воздавать хвалу богам и прославлять величие тех, кто его, вестника богов, оставляет в земной скорби одиноким. И слово и молчание становятся для него святой потребностью: поэзия — не блаженная свобода, как мечталось юноше, не радостное парение, а горестный священный долг, рабство избранных. Кто однажды дал обет служения, остается связанным навсегда; никогда он не сорвет с себя Нессову одежду[44] поэзии, даже если сожжет себя (судьба Геракла и всех героев). Он не может ни преступить, ни отступить: рок тяготеет над избранником богов.

Итак, Гёльдерлин понимает весь трагизм своей судьбы; как у Клейста и Ницше, трагическое чувство гибели рано приобретает власть над его жизнью и бросает зловещую тень на десятилетие вперед. Но этот мягкий, слабый внук пастора, как и пасторский сын Ницше, обладает классическим мужеством: подобно всем потомкам Прометея, он хочет помериться силами с безмерным. Он никогда не пытается, подобно Гёте, плотинами и дамбами ввести в русло демонические силы, затопляющие его существо, изгнать или обуздать их. В то время как Гёте постоянно убегает от своей судьбы, хочет спасти драгоценное сокровище жизни, которой он вверен, более твердый духом Гёльдерлин безоружным вступает в единоборство с бурей: чистота — единственное его оружие. Смело и все же благоговейно (это великолепное созвучие проходит сквозь всю его судьбу и слышится в каждом стихотворении) он возвышает голос для гимна, чтобы напомнить собратьям, мученикам поэзии, о святой вере, о героизме высшей ответственности, о героизме их призвания:

Мы не имеем права отрекаться
От благородства высшего — от воли.
Придать тому высокий образ божий,
Что не имело образа…

Огромную награду не добудешь исподтишка, питая лишь мелкие замыслы, жадно цепляясь за повседневное счастье. Поэзия — вызов судьбе, одновременно благоговение и смелость: кто ведет беседу с небесами, тот не должен страшиться их молний и неизбежности рока.

Поэты! Под господнею грозой
Нам подобает, обнажив главу,

Стоять и луч отца своей рукою
Ловить и, в песню облачив,
Небесный дар передавать народу.
Ведь сердцем мы одни чисты,
Как дети; мы не запятнали рук,
И чистый луч отца не опалит их.
И, сострадая божьему страданью,
Смятенное пребудет твердым сердце.

ФАЭТОН [45] ИЛИ ВДОХНОВЕНИЕ

Вдохновенье, мы с тобою
Входим словно в тишь могил
И плывем с твоей волною
В тихой радости без сил.
Но, когда зовут нас Оры[46],
С новой гордостью встаем
И горим, как звезд узоры,
В кратком сумраке ночном.

Но для той героической миссии, какая в мифе Гёльдерлина приписывается поэту, юный мечтатель — зачем преднамеренно скрывать? — обладает, в сущности, очень скромным поэтическим дарованием. Ни духовные устремления, ни поэтический почерк двадцатичетырехлетнего магистра не говорят о яркой индивидуальности: форма его первых стихотворений, отдельные образы, символы и даже слова с точностью повторяют те же образцы, которые вдохновляли его еще в школьные годы в Тюбингене, — оды Клопштока, звонко–стремительные гимны Шиллера, немецкую просодию Оссиана. Его поэтические мотивы скудны, и только юношеский пыл, с которым он повторяет их во все более и более возвышенных вариациях, скрывает узость его духовного горизонта. И воображение его витает в смутном, лишенном пластических образов мире: боги, Парнас, родина, — его грезы не выходят за пределы этого круга, даже слова, эпитеты «небесный», «божественный», возвращаются с монотонной навязчивостью. Еще более незрел мир его идей, целиком зависящих от Шиллера и немецких философов; лишь позже темным облаком поднимается из глубины его омраченной души таинственная афористическая речь орфика, подобная вещаниям пророка, чьими устами глаголет не его человеческий дух, но дух всемирный. В ней нет даже намека на те важнейшие элементы, из которых создается пластический образ: нет умения видеть чувственные предметы, юмора, знания людей, словом, нет ничего, что связано с земным миром, и, так как упрямый инстинкт Гёльдерлина отвергает всякое слияние с жизнью, эта врожденная слепота к жизни в конце концов приводит его как бы к состоянию непрерывной грезы, делает его мировоззрение чисто умозрительным. В субстанции его стихов нет соли и хлеба, нет объема и цвета: неизменно остается она эфирной, прозрачной, невесомой, и самые мрачные годы сообщают ей только таинственность, некую бестелесную облачность, воздушность. Да

и плодовитость его ничтожна, творчество часто прерывается у него утомлением чувств, тупой меланхолией, расстройством нервов. Рядом с естественной сочной полнотой Гёте, чьи стихи несут в зародыше все токи и соки жизни, рядом с этой возделанной сильной рукою плодородной нивой, которая простирается под открытым небом, впивая лучи солнца и влагу, прочие его дары, поэтический надел Гёльдерлина кажется особенно бедным: быть может, единственный раз в истории немецкой культуры при столь ничтожных поэтических задатках развился такой большой поэт. Его «материал» — как говорят о певцах — был недостаточен. Его искусство — во владении материалом. Он был слабее всех других, но в его душе вырастали крылья, уносившие его в небеса. Его дарование обладало малым удельным весом и потому могло высоко взлетать; по сути, гений Гёльдерлина — не гений художника, а скорее чудо чистоты. Его гений — вдохновение, незримый полет.

Поэтому природное дарование Гёльдерлина нельзя измерить филологической меркой — ни вширь, ни вглубь. Гёльдерлин — прежде всего проблема интенсивности. Как поэтическая фигура он кажется (в сравнении с другими, мускулистыми и крепкими) тщедушным. Рядом с Гёте и Шиллером, с мудрыми и многогранными, изливающимися мощным потоком гениями он кажется наивно простодушным и как будто бессильным, подобно Франциску Ассизскому[47], кроткому, немудрому праведнику рядом с гигантскими столпами церкви, рядом с Фомой Аквинским[48], Бернардом Клервоским[49], Лойолой[50], рядом с великими строителями собора средних веков. Как у Франциска, у него есть только ангельски чистая нежность, только исступленное чувство братства со стихиями, но в то же время и подлинно францисканская необоримая сила восторга, экстатического вознесения над тесной юдолью. Подобно Франциску, он стал художником, не овладевая искусством, — одной лишь силой евангельской веры в высший мир, только силой героического отречения — отречения юного Франциска на рыночной площади в Ассизи[51].

Итак, не одна какая–то частица душевных сил, не личная поэтическая одаренность сделали Гёльдерлина поэтом, но способность возвышаться, сосредоточив все силы души, все свое существо до экстатической приподнятости, необычайная сила отталкивания от земли, саморастворения в безграничном. Гёльдерлин творит не кровью и нервами, не соками своего тела; не чувственные впечатления, не собственные переживания питают его творчество, но лишь врожденное судорожное вдохновение, извечная тоска по недосягаемой выси. Для него не существует

отдельных поэтических тем, потому что всю вселенную он видит поэтически и только поэтически переживает. Весь мир представляется ему необъятной героической эпопеей, все, что он берет из него в свои песни: пейзаж, поток, человека или чувство, — тотчас же безотчетно героизируется им. Эфир для него «отец», как солнце — «брат» для Франциска; источник и камень открывают ему, будто древнему греку, свои дышащие уста и заключенную в них мелодию. И самые обыденные предметы, к которым он прикасается звучащим словом, становятся таинственно причастны платоновскому миру идей, становятся призрачными, мелодично трепещут в сияющем свете речи, в которой лишь звуки слов общи с привычным языком повседневности: сами слова, будто бы впервые открываясь человеческим взорам, сверкают неведомой свежестью, словно утренняя роса на лугу. Никогда, ни до него, ни после, не создавала немецкая поэзия таких окрыленных, таких вознесенных над землей напевов: словно с птичьего полета он видит все предметы с духовных высот, со священных высот, к которым жгучая сила чувства стремит его душу мечтателя. Поэтому в его песнях, словно в сновидениях, все предметы как бы свободны от силы тяжести, не предметы, а души предметов: никогда Гёльдерлин (и в этом его величие, но в то же время и ограниченность) не научился видеть мир. Всегда он вымышлял его сам. Мудрецом он не стал никогда и навсегда остался мечтателем, сновидцем. Но именно незнание действительности дало ему магическую власть — без участия разума постигать ее в более чистых сущностях, в грезах об иных, более высоких сферах, не ощупывая ее грубой рукой, не прикасаясь к ней зрячим сердцем.

Эта величественная способность к внутреннему подъему — самая характерная и единственная сильная сторона Гёльдерлина; никогда он не пребывает в низменной, неоднородной земной повседневности, всегда окрыленно возносится в высший мир — в свою отчизну. Он вне действительности, у него своя собственная сфера — его звучащий потусторонний мир. Безудержно стремится он ввысь:

О, мелодии надо мной бесконечные,
К вам, к вам.

Как стрела из натянутого лука, устремляется он в небо, за грани зримого: ему необходима высота, чтобы ощутить свое истинное «я» (которое грезится ему в какой–то необъятной запредельности, в фантастической выси). О том, что такая натура

неизбежно находится в непрерывном напряжении, я бы сказал даже, в опасном состоянии идеальной экзальтации, говорят уже самые ранние свидетельства. Шиллер с первой встречи отмечает, скорее с порицанием, чем с одобрением, эту пылкость порывов и сожалеет об отсутствии постоянства и основательности. Но для Гёльдерлина эти «невыразимые восторги, когда земная жизнь отходит, и нет больше времени, и сбросивший оковы дух становится божеством», эти судорожные взлеты за пределы своего «я» — родная стихия. «Вечный прилив и отлив», он может быть поэтом, лишь сосредоточив все душевные силы. Без вдохновения, в трезвые часы своей жизни, Гёльдерлин — самый несчастный, самый скованный, самый мрачный человек, в минуты восторга — самое блаженное, самое свободное существо.

Но его вдохновение, собственно говоря, беспредметно: его содержание исчерпывается самим состоянием. Он вдохновляется лишь тогда, когда воспевает вдохновение. Оно для него одновременно субъект и объект, оно, как высшая полнота, разрывает все формы, и, возникнув из вечности и в вечность возвращаясь, оно лишено очертаний. Даже у Шелли, наиболее близкого ему лирического гения, вдохновение более связано с землей: для него оно отождествляется с общественными идеалами, с верой в свободу человека, в мировой прогресс. Вдохновение Гёльдерлина, как дым в небо, уходит в эфемерную сферу, оно переживает само себя, как ярчайшее божественное ощущение счастья на земле, оно воспевает себя, наслаждаясь собой, и наслаждается собой, воспевая. Поэтому Гёльдерлин неустанно описывает свое собственное состояние, его поэзия — неумолчный гимн рождающей силе, потрясающая жалоба на бесплодие, ибо «боги умирают, когда умирает вдохновение». Поэзия для него неразрешимо связана с вдохновением, а вдохновение может разрешаться только в песне; поэтому оно (в полном согласии с его мифом о космической необходимости поэта) является разрешением от пут личности и всего человечества. «О дождь небесный, о вдохновение! Ты вернешь нам весну народов», — мечтает уже Гиперион, а в Эмпедокле раскрывается лишь неизмеримый контраст между божественным (то есть творческим) и земным (то есть не представляющим ценности) чувством. В этой трагической поэме мы ясно постигаем все своеобразие его вдохновения. Исходная точка творчества — это брезжущее, безрадостное и безбольное чувство внутреннего созерцания, мечтательной грезы:

Не ведая желаний, увенчав
Чело цветами, он блуждает в мире

Своем, божественный покой вкушая;
Не смеет даже воздух потревожить
Счастливца…

Он не замечает окружающего мира; только в нем самом нарастает таинственная вздымающая ввысь сила:

Молчит весь мир; лишь в нем само собой
Растет, рождая радость, вдохновенье,
Покуда, словно молния, во мраке
Восторга творческого мысль блеснет.

Итак, не переживание, не идея, не воля воспламеняет в Гёльдерлине творческий импульс — «само собой растет» вдохновение. Не от трения о какой–нибудь земной предмет воспламеняется оно: «нечаянно», «по мановению свыше» сверкнет непостижимый миг, когда

Незабвенный,
Нечаянно, по мановенью свыше,
Нисходит гений творческий на нас:
Немеет разум, и все тело
Дрожит, как молнией поражено.

Вдохновение — это пламя, упавшее с небес, возгоревшееся от молнии. И вот Гёльдерлин рисует знакомое ему божественное состояние горения, когда все земные воспоминания выгорают в огне экстаза:

Здесь он чувствует себя,
Как бог в родной стихии: наслажденье
Его — божественный напев.

Раздробленность индивида преодолена, «небо человека» достигает единства чувства («Слиться воедино со вселенной — в этом жизнь божества, это небо человека», — говорит его Гиперион). Фаэтон, символ его жизни, достиг в огненной колеснице звезд, уже звучит вокруг него музыка сфер; в эти творческие экстатические минуты Гёльдерлин достигает апогея своего существования.

Но к этому чувству блаженства пророчески примешивается

предчувствие падения, вечное ожидание гибели. Он знает, что пребывание в пламени, проникновение в тайну богов, ложе за трапезой бессмертных, нектар и амброзия даются смертным лишь на краткий срок. Зная законы судьбы, он объясняет свою судьбу:

> Полноты божественной бремя
> Изредка может снести смертный. Но с этой поры
> Вся его жизнь — лишь греза о ней!
> Бурное странствие в колеснице Феба неизбежно приводит — гибель Фаэтона! — к падению в бездну.
> …Едва ли
> К мольбам нетерпеливым нашим боги
> Снисходят…

И теперь гений, ясный и благотворный, показывает Гёльдерлину другой свой лик — темный, мрачный лик демона. Гёльдерлин всегда низвергается из поэзии в жизнь и разбивается, подобно Фаэтону, он падает не на родимую землю, а гораздо глубже, в безбрежное море меланхолии. Гёте, Шиллер, все они возвращаются из поэзии, словно из путешествия, из другой страны, иногда утомленные, но все же сосредоточенные мыслью и здоровые душой; Гёльдерлин падает с высот поэзии словно из облаков, и разбитый, израненный, таинственным изгнанником пробуждается в действительном мире. И это пробуждение от энтузиазма равносильно умиранию души; упав с небес, он особенно уязвим, чувствителен к косности и пошлости реальной жизни: «боги умирают, когда умирает вдохновение. Пан гибнет, если умирает Психея». Ради действительной жизни не стоит жить, вне экстаза все бездушно и мертво.

Здесь — как бы в контрапунктическом противопоставлении беспримерной силе экзальтации, свойственной организму Гёльдерлина, — коренится совершенно особая тоска поэта, которую, в сущности, нельзя назвать меланхолией или патологическим помрачением ума. Так же как и его экстаз, она возникает и питается только «само собою» и не зависит от реальных переживаний (не следует переоценивать эпизод с Диотимой![52]). Его тоска не что иное, как состояние реакции после экстаза, неизбежно бесплодное: если в мгновения подъема он чувствует близость беспредельности, то в бесплодном состоянии он сознает свою бесконечную отчужденность от жизни. И, мне кажется, его тоску можно назвать чувством отчужденности, сожалением изгнанного ангела о небесах, детски жалобной тоской по незримой родине. Никогда Гёльдерлин не пытается распространить свою тоску за пределы своего «я», как

это делали Леопарди, Шопенгауэр и Байрон, обратившие ее в мировую скорбь («ненависть к человечеству ненавистна мне»), никогда не решается он в своем благоговении признать бессмысленной и отвергнуть какую–нибудь часть святой вселенной: только себя он чувствует чуждым реальной практической жизни. У него нет другого понятного людям языка, кроме песни: в простой беседе он не может выразить свое существо. Поэтому творчество для Гёльдерлина — коренная проблема существования, поэзия — единственный «отрадный приют» для изгнанника неба и земли; никогда поэт не взывал искренне «Veni creator spiritus»[53], ибо Гёльдерлин знает, что ничего не может создать по желанию: только сверху, как парение ангелов, может осенить его гений. Утих экстаз, и он слепо блуждает по обезбоженному миру. «Пан погиб для него, если умирает Психея», жизнь — серая груда шлака, без проблесков пламени «цветущего духа». Но его печаль бессильна против мира, его тоска лишена музыки: поэт утренней зари, он умолкает в сумерках. И так он постепенно несется по темному течению, нетленный труп собственного «я», он остается поэтом до последнего часа своей жизни, но он не в силах высказать себя, — Гёльдерлин с надломленными крыльями, Скарданелли, трагический призрак.

Тот, кто знал его ближе всех и часто видел его в дни помрачения рассудка, Вайблингер[54], назвал его в одном из своих романов Фаэтоном. Фаэтон. Греки создали образ прекрасного юноши, на огненной колеснице песни вознесшегося в небесную обитель богов. Они позволяют ему приблизиться, лучом света звенит его звучный полет по небу, — потом они безжалостно низвергают его во мрак. Боги наказывают того, кто осмеливается приблизиться к ним, они разбивают его тело, ослепляют его взор и бросают смельчака в пропасть судьбы. Но они в то же время и любят отважных, пламенно стремящихся им навстречу, и по воле богов их имена сияют чистыми образами среди вечных звезд, внушая смертным святое благоговение перед богами.

ВСТУПЛЕНИЕ В МИР

Порой, как благородное зерно,
Спит сердце смертного в скорлупке тесной,
Пока наступит срок.

Выйдя из школы, Гёльдерлин вступает в жизнь словно во вражескую страну, с первого мгновения сознавая, какая борьба ждет его — с его чрезмерной хрупкостью. Еще в тряской почтовой карете — и это достаточно символично! — пишет он гимн «Судьбе», посвященный «матери всех героев, железной необходимости». В час вступления в мир поэт, полный магических предчувствий, уже вооружен для гибели.

В действительности обстоятельства складываются для него наилучшим образом. После того как юный кандидат на должность викария решительно отказался исполнить желание матери и стать пастором, ни кто иной, как сам Шиллер, рекомендовал его в качестве домашнего учителя Шарлотте фон Кальб[55]. Едва ли мог двадцатичетырехлетний мечтатель найти в какой–нибудь из тридцати провинций тогдашней Германии дом, где бы так чтили поэтический энтузиазм, так понимали нервную чувствительность и робость сердца, как в доме Шарлотты, «непонятной женщины», которая хотя бы потому, что была когда–то возлюбленной Жан — Поля, не могла не быть чуткой к сентиментальным натурам. Майор встречает его приветливо, мальчик нежно привязан к нему, утренние часы представляются ему всецело для поэтических занятий, совместные прогулки пешком и верхом дают ему возможность снова ощутить близость любимой им природы, с которой он так долго был разлучен, а во время визитов в Веймар и Иену заботливая Шарлотта вводит его в избранный круг: он знакомится с Шиллером и Гёте. Непредубежденный человек признает без колебаний, что Гёльдерлин был устроен как нельзя лучше. Его первые письма полны восторга и даже необычной для него веселости: шутливо пишет он матери, что «с тех пор, как у него нет забот и хандры, он начал толстеть», восхваляет «предупредительную любезность» своих друзей, которые передают первые фрагменты едва начатого «Гипериона» в руки Шиллера и тем самым открывают ему путь к читателям. На миг создается впечатление, будто Гёльдерлин нашел свое место в мире.

Но вскоре подымается в нем демоническая тревога, тот «ужасный дух беспокойства», который гонит его, словно водопад с

горной вершины. В письмах появляются мрачные нотки, жалобы на «зависимость», и внезапно всплывает причина: он хочет уйти. Гёльдерлин не может жить в оковах должности, профессии, в определенном кругу; всякое иное существование, кроме поэтического, для него невозможно. В этом первом кризисе он еще не сознает, что только живущие в нем самом демонические силы ревниво обрывают всякую нить, связывающую его с миром; пока еще внешними причинами объясняет он то, чему подлинной причиной служит лишь ежеминутно воспламеняющаяся в нем тяга прочь: на этот раз это упрямство мальчика, его тайный порок, который он не может побороть. В этом уже сказывается неприспособленность Гёльдерлина к жизни: девятилетний мальчик обладает более сильной волей, чем он. И он отказывается от места. Шарлотта фон Кальб, понимая действительную причину его ухода, пишет его матери в утешение глубокую истину: «Его дух не может опуститься до мелочного труда… или, вернее, его душа слишком угнетается им».

Так изнутри разрушает Гёльдерлин каждую представившуюся возможность занять какое–либо место в жизни: поэтому психологически глубоко неверно ходячее сентиментальное воззрение биографов, что Гёльдерлина всюду унижали и оскорбляли, будто и в Вальтерсгаузене, и во Франкфурте, и в Швейцарии его низводили на положение слуги. В действительности все и всюду старались его щадить. Но его кожа была слишком тонка, его восприимчивость слишком сильна, «его душа слишком угнетается мелочами». То, что Стендаль сказал однажды о своем двойнике Анри Брюларе: «Ce qui ne fait qu'effleurer les autres me blesse jusqu'au sang»[56], относится и к Гёльдерлину, как и ко всем чувствительным натурам. Обычную действительность он ощущал как враждебную силу, мир как жестокость, зависимость как рабство. Только в поэтическом порыве он чувствует себя счастливым, вне этой сферы его дыхание неспокойно, он мечется и задыхается в земном воздухе, как в петле. «Почему я умиротворен и добр, как дитя, когда в сладком досуге я спокойно занимаюсь самым невинным из всех дел?» — удивляется он, испуганный вечным разладом, который приносит ему каждая встреча. Он еще не знает, что его жизненная неприспособленность неисцелима, пока еще называет случайностью то, за чем скрывается демон, внутренняя необходимость и предназначение, он еще верит, что «свобода», что «поэзия» может привязать его к миру. И он делает дерзкую попытку жить независимо: полный надежд на свое едва начатое произведение, Гёльдерлин вырывается на свободу. Радостно платит он горькими лишениями за жизнь в духе. Зимой он

проводит целые дни в постели, чтобы сберечь дрова, никогда не разрешает себе больше одной трапезы в день, отказывается от пива и вина, от самых скромных удовольствий. В Иене он посещает только лекции Фихте, изредка Шиллер уделяет ему часок, все остальное время он одиноко проводит в своем бедном углу (который трудно даже назвать каморкой). Но душа его странствует с Гиперионом в Грецию, и он мог бы назвать себя счастливым, если бы его сердцу не суждено было вечно страдать от беспокойства и разлада.

ОПАСНАЯ ВСТРЕЧА

Ах, если б я не ходил в ваши школы!

Гиперион

Главное побуждение, толкнувшее Гёльдерлина к свободе, это — влечение к героическому, стремление найти в жизни «великое». Но прежде чем он решается искать его в собственной душе, он хочет увидеть «великих», поэтов, священный сонм. Не случайность приводит его в Веймар: там Гёте, и Шиллер, и Фихте, и рядом с ними, как сияющие планеты вокруг солнца, Виланд, Гердер[57], Жан — Поль, братья Шлегель[58] — все созвездие немецкой культуры. Дышать этой возвышенной атмосферой жаждет его враждебная всему непоэтическому грудь; здесь будет он пить, словно нектар, воздух новых Афин, в этой экклесии[59] духа, в этом колизее поэтических ристаний испытает свою силу.

Но он должен еще подготовиться к такой борьбе, ибо молодой Гёльдерлин чувствует, насколько уступает он и разумом, и богатством мыслей, и образованностью объемлющему весь мир Гёте, Шиллеру с его колоссальным, искушенным в мощных абстракциях умом. И он решает — вечное заблуждение немцев, — что ему нужно систематическое «образование», что он должен «записаться» на лекции по философий. Точно так же, как Клейст, он насилует свою насквозь спонтанную экзальтированную натуру, пытаясь метафизически истолковать те небеса, которые он ощущает в блаженные минуты, доктринами подкрепить свои поэтические замыслы.

Я опасаюсь, что никогда еще не было сказано с должной откровенностью, как пагубны были не только для Гёльдерлина, но и для всей немецкой поэзии встреча с Кантом и занятия метафизикой. И пусть традиционная история литературы продолжает считать великим завоеванием неосмотрительность немецких поэтов, поспешивших присоединить к своим поэтическим владениям метафизику Канта, — непредубежденный взор должен наконец увидеть роковые последствия этого вторжения догматического умствования в область поэзии. Кант, по моему глубочайшему убеждению, связал по рукам и ногам чистое творчество классической эпохи, подавил его конструктивным мастерством своего мышления и, толкнув художников на путь эстетического критицизма, нанес неизмеримый ущерб радостно–чувственному приятию мира,

свободному полету воображения. Он надолго подавлял чистую поэзию в каждом поэте, подчинившемся его влиянию, да и как мог этот мозг в человеческом образе, этот воплощенный рассудок, этот гигантский глетчер мысли оплодотворить фауну и флору воображения? Как мог этот самый безжизненный человек, обезличивший и превративший себя в автомат мысли, человек, никогда не прикасавшийся к женщине, ни разу не выезжавший за черту своего провинциального города, человек, в продолжение пятидесяти, нет, семидесяти лет ежедневно в один и тот же час автоматически пускавший в ход тщательно пригнанные колеса и зубцы своей мыслительной машины, — как могла, спрашивается, эта стерильная натура, этот лишенный всякой спонтанности, в застывшую систему превратившийся ум (гениальность которого заключается именно в этой фанатической конструктивности) когда–либо оплодотворить поэта, насквозь чувственное существо, черпающее вдохновение в святых причудах случая, непреходящей страстью гонимое в область бессознательного? Влияние Канта отнимает у классиков их великую первобытную страстность, напоенную мощью Ренессанса, и незаметно толкает их к новому гуманизму, к ученой поэзии. И разве это не величайшая потеря крови для немецкой поэзии, если Шиллер, создатель самых ярких образов, всерьез занимается умственной игрой, стараясь рассечь поэзию на категории, на сентиментальную и наивную, или когда Гёте рассуждает с братьями Шлегель о классицизме и романтизме? Незаметно для себя поэты отрезвляются в слишком ярком свете философии, созерцая холодный рационалистический блеск, излучаемый систематическими, нерушимо–логическими умами: в ту пору, когда Гёльдерлин приезжает в Веймар, Шиллер уже утратил пьянящую мощь своих ранних демонических вдохновений, и Гёте (здоровая натура которого с инстинктивной враждебностью сопротивлялась всякой систематической метафизике) сосредоточил свои интересы на научных вопросах. О том, в каких рационалистических сферах встречались их мысли, говорит их переписка, величественное свидетельство полного уразумения мира; но все же скорее это переписка двух философов или эстетиков, чем поэтическая исповедь: в ту пору, когда Гёльдерлин встречается с Диоскурами, поэзия под магнетическим влиянием созвездия, имя которого Кант, перемещается из центра к периферии их существа. Настала эпоха классического гуманизма, но (роковая противоположность Италии) самые мощные поэты эпохи не бегут, подобно Данте, Петрарке и Боккаччо, из мира сухой учености в поэтические сферы: Гёте и Шиллер на долгие и — увы! — невозвратимые годы уходят из божественного мира образов в более холодный мир эстетики и

науки.

Так и в молодом поколении, признававшем их своими наставниками, укрепляется роковое заблуждение: надо быть «образованными», надо подвергнуть себя «философской муштре». Новалис, ангельски далекий от всего земного, увлекающийся, порывистый Клейст, оба по натуре прямые противоположности холодному, рассудочно–вещественному Канту и подобным ему умозрительным философам, совсем не инстинктивно, а лишь из чувства неуверенности бросаются во враждебную им стихию. И Гёльдерлин, живущий порывами вдохновения, поэт, которому чужда всякая логика и претит всякая систематика, человек, чье мироощущение независимо, неподвластно сознательной воле, заковывает себя в цепи абстрактных понятий, интеллектуальных категорий: он считает, что обязан говорить на эстетически–философском жаргоне своего времени, и все его письма иенского периода полны схоластических толкований, по–детски трогательных потуг быть философом, словом, всем, что так противоречит его глубокому прозрению, его беспредельной интуиции. Ибо Гёльдерлину свойствен именно алогический, лишенный всякой рассудочности тип мышления: его мысли озаряют его на мгновение вспышками гениальности, но их совершенно невозможно сочетать в силлогизмы; их магический хаос противится всякой попытке связать и объединить их. Говоря о «созидающем духе»:

> Лишь цветы мне понятны, —
> Мысль его непонятна мне, —

он прозревает свой предел: только предчувствие становления дано ему выражать, воплощать схемы, абстракции бытия он не в силах. Мысли Гёльдерлина — метеоры, небесные камни, а не глыбы, добытые в земной каменоломне и гладко обтесанные; из них нельзя сложить прочную стену (всякая система — стена). Они в беспорядке лежат в его душе там, куда упали, ему незачем придавать им форму, шлифовать их; и то, что Гёте сказал однажды о Байроне, в тысячу раз больше относится к Гёльдерлину: «Он велик лишь тогда, когда создает стихи. Когда он рассуждает, он сущий младенец». Однако этот младенец садится в Веймаре на школьную скамью перед кафедрой Фихте, перед кафедрой Канта и так усердно начиняет себя доктринами, что Шиллер вынужден ему напомнить: «Избегайте по возможности философских материй, это — самые неблагодарные темы… держитесь ближе к чувственному миру, тогда вы меньше рискуете потерять трезвость во вдохновении». И много времени

проходит, прежде чем Гёльдерлин замечает, что именно лабиринт логики грозит ему отрезвлением: чувствительнейший барометр его существа, поэтическая продуктивность, падает и показывает ему, что он, человек полета, попал в атмосферу, угнетающую его чувства. И тогда только он решительным движением отбрасывает прочь систематическую философию: «Я долго не понимал, почему изучение философии, которое обычно вознаграждает потребное для него упорное прилежание спокойствием, почему меня оно делает тем более мятежным и страстным, чем полнее я ему отдаюсь. И теперь я объясняю это тем, что такие занятия в большей степени, чем следовало, отдаляли меня от моей природной склонности».

Впервые обнаруживает он в себе ревнивую власть поэзии, не позволяющую вечному мечтателю отдаться ни чистому разуму, ни чувственному миру. Его существо требовало парения между высшей и низшей стихией: ни в мире абстракций, ни в мире реальном не мог найти покоя его созидающий дух.

Так обманула философия того, кто смиренно постучался в ее дверь: вместо уверенности она внушает колеблющемуся новые сомнения. Но другое, более грозное разочарование вызывают в нем поэты. Издалека они казались ему вестниками радостного избытка, жрецами, возносящими сердце к божеству; он ждал, его вдохновение возрастет рядом с ними, рядом с Гёте и особенно с Шиллером, которого он читал ночи напролет в Тюбингенском институте и чей «Карлос» был «волшебным образом его юности». Они должны были помочь ему победить неуверенность, дать то единственное, что просветляет жизнь: вознесение в беспредельность, возвышенную пламенность. Но здесь выступает на сцену вечное заблуждение детей и внуков в отношении своих наставников: молодежь забывает, что хотя созданное мастерами остается вечно юным, хотя над совершенными произведениями искусства время течёт, как вода по мрамору, не замутившись, но сами поэты старятся. Шиллер стал надворным советником, Гёте — тайным, Гердер — советником консистории, Фихте — профессором; их интересы — при всех ясных каждому различиях — перешли от непосредственного поэтического творчества к проблематике поэзии: все они уже навек заточены в своих творениях, бросили якорь в жизни, а такому забывчивому существу, как человек, ничто, быть может, не становится более чуждым, чем его собственная молодость. Таким образом, взаимное непонимание предопределено уже разницей лет: Гёльдерлин ждет от них вдохновения, они учат его осмотрительности, он хочет от соприкосновения с ними загореться еще ярче, они стараются умерить его пламя. Он хочет

почерпнуть у них свободу, научиться жить в духе, а они стараются обеспечить ему общественное положение. Он хочет укрепить свое мужество для великой борьбы с судьбой, а они, по доброте сердечной, склоняют его к выгодному миру. Он хочет быть горячим, они хотят его охладить. Так, несмотря на душевную склонность и личную симпатию, горячая и остывшая кровь в их жилах остается чуждой друг другу.

Уже первая встреча с Гёте символична. Гёльдерлин приходит к Шиллерам, застает у них пожилого господина, холодно обратившегося к нему с незначительным вопросом, на который он дает безразличный ответ, — и только вечером он с испугом узнает, что в первый раз видел Гёте. Он не узнал Гёте, — не узнал его в тот раз, а в духовном смысле не узнал никогда, как не узнал и Гёте Гёльдерлина: нигде, кроме писем к Шиллеру, в течение почти сорока лет Гёте не упоминает о нем ни единой строчкой, и Гёльдерлин был так же односторонне увлечен Шиллером, как Клейст Гёте: каждый из них направляет свою любовь на одного из Диоскуров[60] и с присущей молодости несправедливостью пренебрегает другим. Но и Гёте точно так же прошел мимо Гёльдерлина, если написал, что в его стихотворениях запечатлены «нежные стремления, разрешающиеся в удовлетворенности»; и, конечно, он не понял Гёльдерлина, его глубокую, не находящую удовлетворения страстность, одобрительно отмечал в нем «известную мягкость, сердечность, меру» и советовал творцу гимнов «писать преимущественно маленькие стихотворения». Изощренное чутье ко всему демоническому на этот раз изменило Гёте, поэтому и в его отношении к Гёльдерлину нет обычного пылкого отпора: оно сохраняет характер мягко безразличного добродушия, а в сущности, холодного невнимания, которое так глубоко оскорбило Гёльдерлина, что, уже впав в безумие (потеряв рассудок, он еще туманно различал былые склонности и антипатии), он гневно отворачивался, если посетитель произносил имя Гёте. Он пережил разочарование, испытанное и другими немецкими поэтами того времени, то разочарование, которое Гильпарцер, охлажденный в чувствах и умевший скрывать свои мысли, тем не менее выразил с полной отчетливостью: «Гёте обратился к науке и в великолепии своего квиетизма требовал только умеренности и бездействия, в то время как во мне пылали все факелы фантазии». Даже самый мудрый оказался недостаточно мудр, чтобы, приближаясь к старости, понять, что экзальтация и юность — одно.

Итак, между Гёльдерлином и Гёте совершенно естественно не завязалось прочных отношений, да, и было бы просто опасно,

если бы Гёльдерлин с обычным для него смирением последовал советам Гёте, охладил от природы присущий ему накал, если бы он послушно настроил себя на идиллический, буколический лад; поэтому, сопротивляясь Гёте, он спасал себя в самом высоком смысле. Но трагедией и бурей, потрясшей самые корни его существа, было отношение к Шиллеру, ибо здесь любящий должен был утвердить себя в противовес любимому, творение — противопоставить себя творцу, ученик — учителю. Почитание Шиллера было фундаментом его мироотношения; поэтому глубокое потрясение, которое испытывает его впечатлительная психика под влиянием нерешительности, равнодушия и боязливости Шиллера, грозит разрушить весь его мир. Но это взаимное непонимание между Шиллером и Гёльдерлином — явление высокого этического порядка; это сопротивление любящего и болезненный разрыв можно сравнить лишь с уходом Ницше от Вагнера. И здесь ученик преодолевает обаяние учителя во имя идеи и сохраняет высшую верность, верность идеалу, жертвуя верностью простого повиновения. В действительности Гёльдерлин остается более верным Шиллеру, чем Шиллер сам себе.

В самом деле, Шиллер в ту пору еще свободно управляет своим созидающим духом, бесподобный пафос его речи еще находит путь к сердцу немецкого народа, но все же болезненный, прикованный к комнате и креслу поэт охладевает, позволяя умственному началу взять верх над чувственным, и теряет молодость раньше, чем более пожилой Гёте. Энтузиазм Шиллера не то чтобы улетучился или уменьшился, — нет, он теоретизировался; бурная, мятежная сила мечтаний Шиллера–тирано–борца кристаллизуется и оформляется в «методику идеализма»; место пламенной души занимает пламенный язык, вера переходит в сознательный оптимизм, которому немногого не хватает, чтобы превратиться в мещанский, ручной немецкий либерализм. Теперь Шиллер воспринимает преимущественно умом, уже не вкладывая в переживания «безраздельно» (как этого требует Гёльдерлин) все свое существо, всю свою жизнь. И странным должен был показаться этому честному, достигшему ясности человеку час, когда перед ним впервые предстал Гёльдерлин. Ибо ни кто иной, как он сам создал Гёльдерлина, который обязан ему не только формой стиха и общим направлением: все мышление молодого поэта уже многие годы питается исключительно идеями Шиллера, его верой в совершенствование человечества. Гёльдерлин сформирован и воспитан его поэзией, он в той же мере создан Шиллером, как и другие юные мечтатели, как маркиз Поза и Макс Пикколомини:

он узнает в Гёльдерлине самого себя — но в преувеличении, свое слово, воплощенное в человеке. Все, чего требовал Шиллер от юноши, — вдохновение, чистота, экзальтация, — все это в Гёльдерлине претворилось в жизнь: в этом юном мечтателе реально осуществляются все сформулированные им требования, предъявляемые к идеалу. Бывший для Шиллера лишь риторическим и догматическим требованием, идеализм для Гёльдерлина — вся жизнь; он полон веры в богов и в Элладу, которые для Шиллера давно стали великолепной декоративной аллегорией, — веры религиозной, а не только поэтической; он исполняет миссию поэта, которую тот лишь постулирует в мечтах. Его собственные теории, его грезы внезапно приобретают видимый облик во плоти: отсюда и тайный испуг Шиллера, когда он впервые видит этого юношу, *героя своих произведений*, свой идеал в образе *живого человека*. Он узнает его сразу: «Я нашел в этих стихотворениях многое от своего прежнего облика, и уже не в первый раз автор напомнил мне меня самого», — пишет он Гёте и, растроганный, склоняется над этим внешне смиренным, но внутренне пылающим человеком, как над отблеском угасшего огня собственной юности. Но именно эта вулканическая пламенность, этот энтузиазм (который он неустанно проповедует в своей поэзии) кажется ему теперь, в зрелом возрасте, опасным для нормальной жизни: Шиллер, с житейской точки зрения, не может одобрить в Гёльдерлине как раз то, чего сам требовал в поэзии: пенящуюся экзальтацию, стремления сделать в жизни одну–единственную ставку — и он должен — трагический разлад — отвергнуть как нежизнеспособный им самим созданный образ идеального мечтателя. Здесь, может быть, впервые обнаруживает Шиллер, к каким опасным разногласиям с самим собой пришел он, расчленив свою жизнь на героическую поэзию и уютно–бюргерское повседневное существование: венчая лаврами юных героев своих произведений — маркиза Позу, Макса, Карла Мора — и посылая их на гибель (их героизм как бы слишком велик для земного существования), он испытывает явное смущение перед другим своим созданием, перед Гёльдерлином. Ибо его проникновенный взор познает, что тот идеализм, которого он требовал от немецкого юношества, уместен только в идеальном мире, в драме, а здесь, в Веймаре и Иене, эта поэтическая бескомпромиссность, эта демоническая непримиримость воли непременно погубит молодого человека. «Он слишком субъективен… его состояние опасно, потому что к таким натурам трудно подойти», — как о бессмысленном явлении говорит он о «мечтателе» Гёльдерлине, — почти теми же словами говорит Гёте о «патологическом» Клейсте; они интуитивно прозревают в обоих

скрытый лик демона, опасность взрыва в их душе, раскаленной и запертой, как паровой котел. В то время как поэт Шиллер лирически возносит юных героев и позволяет им в блаженном экстазе бросаться в бездну чувств, в реальной жизни добродушный, доброжелательный человек старается умерить пыл Гёльдерлина. Он заботится об его частной жизни, об его общественном положении, находит ему должность и издателя для его сочинений, — с глубокой душевной симпатией, с отеческой нежностью заботится о нем Шиллер. И, стремясь ослабить и смягчить зловещую напряженность его экзальтации, стремясь «сделать его благоразумным», он мягко, но планомерно (при всей своей симпатии) связывает его, не дает ему возноситься, не подозревая, что даже малейший нажим может сломить эту чувствительную, впечатлительную, хрупкую душу. Так постепенно осложняются отношения: проницательным взором строителя судеб Шиллер провидит над головой Гёльдерлина грозный меч самоуничтожения, а Гёльдерлин, со своей стороны, чувствует, что «единственный человек, отнявший у него свободу», Шиллер, «от которого он непреодолимо зависит», помогая ему в повседневной жизни, не понимает глубин его существа. Он жаждал подъема, прилива новых сил: «для духа дружественное слово; исходящее из сердца мужественного человека, — словно живительная вода, истекающая из горных недр и в кристальных струях приносящая нам тайную силу земли», — говорит Гиперион; но оба они, Шиллер и Гёте, равнодушно дарят ему редкие капли своего одобрения. Ни разу они не наградили его щедрым восторгом, ни разу не воспламенили его сердце. Так близость Шиллера становится для него не только счастьем, но и мукой. «Я всегда поддавался соблазну видеть Вас, а, видя Вас, всякий раз чувствовал, что я для Вас ничего не значу», — пишет он ему горькие, из глубины сердца вырвавшиеся слова прощания. И, наконец, он открывает двойственность своего чувства: «поэтому я решаюсь признаться, что иногда я вступаю в тайную борьбу с Вашим гением, чтобы охранить от него свою свободу». Он не может — это стало ему ясно — открывать сокровенные глубины своей души тому, кто по мелочам критикует его стихи, кто хочет умерить его восторженность, видеть его умеренным и холодным, а не «субъективным и экзальтированным». Из гордости, несмотря на свойственное ему смирение, он скрывает от Шиллера наиболее значительные свои стихи, показывает только пустячные мелочи, эпиграммы, потому что сопротивляться Гёльдерлин не умеет, он может только сгибаться и таиться, такова его постоянная реакция. Он неизменно остается коленопреклоненным перед богами своей молодости: не угасает в нем почтение и благодарность к тому,

кто был «волшебным облаком его юности», кто дал его голосу напевы. Изредка наклоняется к нему Шиллер с ласково–поощрительным словом, и Гёте с безразличной приветливостью проходит мимо него. Но они оставляют его коленопреклоненным, пока у него не разломит спину.

Так желанная встреча с великими становится для него роковой и опасной. Год свободы в Веймаре прошел почти бесплодно, хотя он и надеялся завершить начатые вещи. Философия — это «убежище для неудачных поэтов» — не дала ему ничего, поэты его не воодушевили: наброском остается «Гиперион», драма не окончена, и, несмотря на крайнюю экономию, средства его истощены. Первая битва за право жить, как должен жить поэт, как будто проиграна, ибо Гёльдерлин должен снова сесть на шею матери и с каждым куском хлеба проглатывать немой упрек. Но в действительности он именно в Веймаре победил самую большую опасность: он не отступил от «неделимости вдохновения», не дал себя обуздать и умерить, как хотели его доброжелатели. Его гений утвердился в своей глубочайшей стихии, и, наперекор всякому благоразумию, демон одарил его инстинктом, глухим ко всяким урокам. На попытки Шиллера и Гёте низвести его к идиллии, к буколике, к умеренности он отвечает еще более бурным взрывом. Увещания Гёте к поэзии в образе Эвфориона —

Но ввысь не надо
Без меры влечься!
Смотри, не падай,
Не изувечься…
Сдерживай, сглаживай
Буйную силу,
Или нас заживо
Вгонишь в могилу.
Черпай свободу
Здесь, на лугу, —

этот призыв к поэтическому квиетизму, к идилличности, Гёльдерлин встречает страстной отповедью:

К чему смирять меня, когда сгорает
Моя душа в цепях железных дней,
Лишать меня, кого борьба спасает,
Рабы, стихии пламенной моей?

Вдохновение, «пламенную стихию», в которой душа Гёльдерлина живет, как саламандра в огне, он вынес незапятнанной из искушения классической холодностью, —

упоенный судьбой, он, «кого борьба спасает», вновь окунается в жизнь, ибо

Будет в горне таком
И все, что чисто, коваться.

То, что должно было его погубить, сперва закаляет его, и то, что его закалило, приносит ему гибель.

ДИОТИМА

Тех, кто слабее, похищают Парки.

Мадам де Сталь[61] записывает в свой дневник: «Франкфурт — очень красивый город; там отлично едят, все говорят по–французски и носят фамилию Гонтар».

В одно из этих семейств Гонтар потерпевший крушение поэт приглашен домашним учителем к восьмилетнему мальчику; здесь, как и в Вальтерсгаузене, на первых порах все кажутся его мечтательному, легко воспламеняющемуся взору «очень хорошими и редкими людьми»; он чувствует себя прекрасно, хотя значительная доля его прежней пылкости уже утрачена. «Я и так похож на цветок, — элегически пишет он Нейферу, — который однажды вместе с вазоном упал на улицу; вдребезги разбился вазон, ветки сломаны, корни поранены, и теперь, с трудом посаженный в свежую землю, он тщательным уходом едва спасен от увядания». Он сам знает о своей «хрупкости» — самая глубокая его суть может дышать только в идеальной поэтической атмосфере, в воображаемой Элладе. Никогда те или иные обстоятельства действительности, тот или иной дом — ни Вальтерсгаузен, ни Франкфурт, ни Гауптвюль — не были к нему особенно суровы, но это была действительность, а всякая действительность была для него трагична. «The world is too brutal for me»[62], — говорит однажды его брат Китс. Эти нежные души могли выносить лишь поэтическое существование.

И вот его поэтическое чувство непреодолимо стремится в этом кругу к одному–единственному образу, который он, несмотря на всю близость, ощущал в своих идеальных грезах, как вестницу «иного мира»: это была мать его воспитанника, Сюзанна Гонтар, его Диотима. Действительно, облик этой немки, знакомый нам благодаря мраморному бюсту, сияет греческой чистотой линий; такою она представляется с первого мгновения и Гёльдерлину. «Гречанка, не правда ли?» — восторженно шепчет он Гегелю, посетившему его в ее доме: она вышла, грезит он, из его собственного неземного мира и, как он, пребывает чуждой среди черствых людей в горестной тоске по родине:

Ты терпишь молча, ибо понять тебя
Они не могут. Молча, потупившись,
В прекрасный день, увы! напрасно
Ищешь ты близких в свете солнца…

Нежно–высоких душ не найти нигде.

Вестницей, сестрой, заблудившейся душой из другого, из его мира — такой представляется Гёльдерлину, святому мечтателю, жена его хозяина; но к глубокому чувству родства не примешивается помысел о чувственном обладании (всякое чувство у Гёльдерлина неудержимо уносится в высшую, в духовную сферу). Впервые в жизни он встречается с отражением идеала, когда–то чаянного или встреченного в Других мирах. И в странной аналогии стихам Гёте к Шарлотте фон Штейн —

Ах, когда–то — как давно то было! —
Ты сестрой была мне иль женой —

он приветствует Диотиму как желанную, как сестру в магическом предсуществовании:

Диотима, жизнь благая,
Искони сестра моя!
Рук к тебе не простирая,
Я вдали уж знал тебя.

Здесь его упоенная восторженность впервые встречает в раздробленном, порочном мире гармоничное создание, «все и одно»: «миловидность, и величие, и покой, и жизнь, и дух, и душа, и плоть составляют благостное единство в этом существе», и впервые в одном из писем Гёльдерлина, как звук органа, с беспредельной душевной силой гремит слово «счастье»: «Я все так же счастлив, как в первый миг. Это вечная, радостная, святая дружба с существом, которое случайно забрело в наше бездушное и беспорядочное столетие. Теперь мое чувство красоты ограждено от заблуждений. Ему служит маяком эта головка мадонны. Мой рассудок учится у нее, моя надорванная душа каждый час смягчается, просветляется в ее умиротворенном покое».

Вот в чем секрет необычайной власти этой женщины над Гёльдерлином: успокоение. Такой экстатической натуре, как Гёльдерлин, нет нужды учиться у женщины горению: счастье для его вечно пылающего духа — в разрядке напряжения, а возможность обрести покой — безмерное благодеяние. И эту благодать умиротворения дарит ему Диотима. Ей удалось то, что не удавалось ни Шиллеру, ни матери, ни единому человеку: гармонией она укрощает «таинственный дух беспокойства». Ее заботливо простертая рука, ее материнская нежность чувствуется в строках «Гипериона», угадываются ее старания привлечь к жизни этого смятенного, живущего в постоянных бурях юношу:

«…советом и увещанием пыталась она сделать из меня спокойное и радостное существо, пробирая меня за беспорядочную прическу, поношенный костюм и обгрызенные ногти». Нежно охраняет она, будто нетерпеливое дитя, того, кто должен охранять ее детей, и в этом окружающем его и проникающем в его душу покое — блаженство Гёльдерлина. «Ты ведь знаешь, каким я был, — пишет он близкому другу — знаешь, как я жил без веры, как скуп стал в своих чувствах и как поэтому был несчастен; мог ли я быть таким, каков я теперь, — радостным, как орел, — если бы мне не явилось оно, оно одно?» Более чистым и святым кажется ему мир, с тех пор как вопль его неслыханного одиночества претворился в гармонию.

Сердце ль не свято мое, жизнью прекрасной полно,
С той поры, как люблю?
На миг облако меланхолии покидает чело Гёльдерлина:
На миг смягчились
Горькой судьбы удары.

Один–единственный раз, именно в этот раз, его жизнь становится на краткий срок подобна его стихам, превращается в блаженное парение.

Но демон бодрствует в нем, его неотступная «ужасная тревога».
…Его покоя
Нежный цветок цветет недолго.

Гёльдерлин принадлежит к той породе людей, кому не суждено долго пребывать на одном месте. Даже любовь «успокаивает его лишь затем, чтобы сделать еще более мятежным», как говорит Диотима о его двойнике Гиперионе, и он, самый чуткий из всех, осенённый духом магического предвидения, безотчетно чувствует, какой недуг нарастает в его душе. Он чувствует: им не дано вечно пребывать «вместе, как двум лебедям влюбленным», и в его «Просьбе о прощении» явственно слышится тайная скорбь, омрачающая его горизонт:

О святая душа! Мною нарушен был
Твой блаженный покой. Боль затаенную
Этой жизни страданья
От меня лишь узнала ты.

И незаметно назревает в нем «чудесное влечение к пропасти», таинственная тяга, которая ищет бездны: постепенно овладевает им лихорадка еще неосознанной неудовлетворенности. Все более мрачным кажется ему окружающая повседневность, и, как молния из нависших туч, сверкают из письма слова: «Я истерзан любовью и ненавистью». Его чувствительность оскорбляет пошлая роскошь дома, которая действует на окружающих, «как на крестьян молодое вино», его возбужденное чувство придумывает оскорбления, пока наконец (как и всякий раз впоследствии) не наступает зловещий взрыв. Что произошло в тот день: может быть, супруг, не поощрявший духовных интересов, связывавших его жену с домашним учителем, стал ревновать или даже грубо обошелся с ним — это остается тайной. Ясно только, что с этой минуты душа Гёльдерлина навсегда остается оскорбленной и уязвленной: словно хлынувшая кровь, льются сквозь стиснутые зубы строфы:

Коль с позором паду, коль не отмстит душа
Наглым, коль побежден сворой гонителей
Злобных гения буду,
Если в гроб я сойду, как трус,
То забудь обо мне, доброе сердце, и
От забвенья спасти имя мое не тщись.

Но он не сопротивляется, не защищается, как подобает мужчине: будто пойманный вор, он позволяет выгнать себя из дому и лишь в условленные дни тайно приезжает из Гамбурга для встречи с сохранившей верность возлюбленной. Мальчишески слабым, почти женским кажется поведение Гёльдерлина в этот решительный час: он пишет отнятой у него женщине восторженные письма, он воспевает ее как прекрасную невесту Гипериона и на исписанных листках украшает ее всеми гиперболами страсти, но не пытается в борьбе завоевать живое, близкое, любимое существо. В отличие от Шеллинга, от Шлегеля он не вырывает, презрев опасности и сплетни, любимую женщину[63] из ненавистной постели, из рук постылого супруга, чтобы ввести ее в свою жизнь: никогда он, беззащитный, не спорит с судьбой, вечно он склоняется перед ее силой, заранее признает себя побежденным жизнью — «the world is too brutal for me». Трусостью и слабостью пришлось бы назвать это непротивление, если бы за этой покорностью не скрывалась большая гордость и спокойная мощь. Ибо это бесконечно уязвимое существо ощущает в себе нечто неуязвимое, некую сферу, недосягаемую, не загрязняемую грубым прикосновением

мира. «Свобода — глубокое слово для того, кому это слово понятно. Я глубоко унижен, неслыханно оскорблен, лишен надежд, цели, лишен даже чести, и все же есть во мне сила несокрушимая, которая, пробуждаясь, всякий раз пронизывает мое тело сладким трепетом». И в этом слове, в этой славе — тайна Гёльдерлина: за хрупким, болезненным, неврастеническим бессилием его плоти таится высшая твердость духа — неуязвимость божества. Потому все земное, в сущности, не имеет силы над бессильным, потому все события проходят по невозмутимо ясному зеркалу его души, словно облака в предрассветном или предзакатном сумраке. Что бы ни случилось с Гёльдерлином, ничто не может захватить его всецело; так и Сюзанна Гонтар живет лишь в его мечтах, как эллинская мадонна, и исчезает, как мечта, которую он с болью в сердце оплакивает. Ребенок горше и мятежнее скорбит об отнятой игрушке, чем он об утрате возлюбленной: как покорно, как невесомо, как бескровно и безболезненно это прощание:

Я хочу умереть! В вечности встречусь я,
Диотима, с тобой. Но отцветет тогда
Страсть, и чужды друг другу
Будем в мире блаженном мы.

Даже то, что ему дороже всего, не задевает его за живое: события не имеют власти над Гёльдерлином, он всегда остается мечтателем, витающим в небесах фантастом. Ни обладание, ни утрата не затрагивают глубочайшей основы его жизни, отсюда неуязвимость гения при крайней впечатлительности человека. Для того, кто мог все потерять, все оборачивается прибылью; страдание очищается в его душе и становится творческой силой: «неизмеримые страдания выковывают неизмеримую мощь». В тот миг, когда «душа уязвлена», в унижении, наступает высший взлет его силы, пробуждается «мужество поэта», гордо отбрасывающее оружие самозащиты и бесстрашно переступающее порог судьбы:

Разве люди земли всей — не семья твоя?
Разве хлеба не даст Парка — раба твоя?
Что ж! Иди безоружный
Вдаль по жизни, отринув страх!
Все, что сбудется, пусть благо несет тебе!

Все, что исходит от людей, вся обида и скорбь не имеют власти над Гёльдерлином–человеком. Но судьбу, ниспосланную

богами, его гений приемлет всем своим певучим сердцем.

СОЛОВЬИНАЯ ПЕСНЬ ВО ТЬМЕ

Не пенилась и не рвалась бы ввысь
Волна души, и стала б чистым духом,
Когда б немой, седой утес судьбы
Не стал ей на пути.

Нет сомнения, лишь в мрачный, скорбный час, отдавшись блаженству одинокой песни, мог Гёльдерлин написать строки, в которых слышится извечная, стихийная мощь: «Только теперь постиг я до конца древний, непреложный закон судьбы: новым, неведомым блаженством наполняется сердце, если оно все вынесет, перетерпит полночь страдания, и, как соловьиная песнь во тьме, лишь среди глубочайшей скорби начинает звучать для нас божественная песня жизни вселенной». Теперь только сгущается в трагическую печаль отрочески мечтательная меланхолия, и элегическая грусть, переливаясь через край, оборачивается гимнической мощью. Закатились светила его жизни, Шиллер и Диотима, и во тьме одиночества запевает он свою «соловьиную песнь», и не пройдет она, пока жива немецкая речь; теперь только Гёльдерлин «закален до мозга костей и принял посвящение». Все, что одинокий поэт создает в те немногие годы на острой грани экстаза и бездны, совершенно и отмечено благословением гения: сброшена вся кора, вся скорлупа, скрывавшая огненное ядро его существа; свободно изливается первозданная мелодия его бытия в несравненные ритмы песни судьбы. В это время и создается неповторимое трезвучие его жизни: лирика Гёльдерлина, роман о Гиперионе, трагедия об Эмпедокле — три героических перепева его собственного взлета и падения. Лишь в трагическом крушении своей земной судьбы обретает Гёльдерлин высшую гармонию.

«Кто переступает через свое страдание, вступает в высшие области», — говорит его Гиперион. Гёльдерлин сделал этот решительный шаг, отныне он поднялся над собственной жизнью, над личными страданиями, он встречает свою судьбу уже не сентиментальными поисками, а трагической уверенностью. Он стоит в величии одиночества, подобный своему Эмпедоклу на Этне: внизу — человеческие голоса, в высях — вечные мелодии, впереди — огненная бездна. Идеалы рассеялись, как облака, и даже образ Диотимы как бы едва мерцает сквозь сон, и встают могучие видения, отверзаются очи пророка, гремит гимн и звучат

слова предвестия. В зените своей судьбы Гёльдерлин пребывает вне времени, вне общества; он отказался от всего, что называется покоем и счастьем, предчувствие близкого заката героически возносит его над заботами дня. И одна только забота еще тревожит его: только бы не пасть слишком рано, только бы успеть пропеть великий пэан, победную песнь души. И еще раз повергается он перед незримым алтарем с мольбой о героической гибели, о смерти с песнью на устах:

Одно лишь лето дайте, могучие,
И осень, чтобы песне созреть моей,
Пусть сладкой сытому игрою
Сердцу покажется смерть желанной.
Душе, что не имела божественных
При жизни прав, и в Орке покоя нет;
Но я сумел создать святые
Песни, к которым стремится сердце.
О тихий мир теней, сколь желанен ты!
Пусть струн моих здесь смолкнет бряцание, —
Все ж буду счастлив. Ведь когда–то
Жил я, как боги. Чего же боле?

Но уже близок конец нити, которую молчаливые Парки выпряли такой короткой, уже сверкают ножницы в руках старшей. Но этот краткий срок наполнен до предела: «Гиперион», «Эмпедокл», лирика сохранились для нас, а с ними и трезвучие гения. Потом он падает в бездну мрака. Боги не дали ему завершить свои создания. Зато его самого они создали совершенным.

ГИПЕРИОН

Знаешь ли ты, о чем печаль твоя? Не годы протекли с тех пор, как ушло то

время, не скажешь точно, когда это было, когда ушло, но оно было, оно есть,

оно в тебе. И ищешь ты более счастливое время, более прекрасный мир.

Диотима Гипериону.

«Гиперион» — это детский сон Гёльдерлина о потустороннем мире, о незримой обители богов на земле, тот мечтою оберегаемый сон, от которого он никогда не очнулся вполне для действительной жизни. «Я только предчувствую, но еще не нахожу», — сказано в первом наброске: без опыта, не зная ни мира, ни даже художественных форм, преисполненный чаяний поэт принялся вымышлять жизнь, прежде чем начать жить; подобно романам других романтиков, подобно «Ардингелло» Гейнзе[64], «Штернбальду» Тика[65], «Офтердингену» Новалиса, его «Гиперион» вполне априорен, он предшествует всякому опыту: в нем только вымысел, только поэзия, только бегство от мира вместо действительного мира, ибо в восторженно исписанные листки спасаются от враждебной действительности немецкие молодые идеалисты в начале нового века, в то время как по ту сторону Рейна французские идеалисты находят гораздо лучшее толкование идеям того же наставника — Жан — Жака Руссо. Они устали вечно мечтать о лучшем мире, не поэзией, а деянием и насилием хотят они преобразить земную жизнь; Робеспьер уничтожает свои стихотворения, Марат[66] — свои сентиментальные романы, Демулен — свои поэтические опыты, Наполеон — свою повесть в духе «Вертера»; они берутся за переустройство мира сообразно своему идеалу, в то время как немцы витают в прекрасных чаяниях и в музыке. Они называют романами не то сонники, не то дневники своей впечатлительности, аморфные и растянутые, в которые они напускают столько легкого тумана своих едва расцветших чувств, что в конце концов вымысел скрывает от их глаз действительный мир. Они мечтают до полного чувственного изнеможения, они блаженствуют в благороднейших восторгах духовного

сладострастия: триумф Жан — Поля знаменует апогей и вместе с тем конец этого невыносимо сентиментального романа, который был не столько поэзией, сколько музыкой, импровизацией на всех струнах напряженного чувства, страстно возвышенным слиянием преисполненной чаяний души с мировой мелодией.

Из всех этих трогательных, чистых, божественно–наивных антироманов — прошу прощения за причудливое слово — «Гиперион» Гёльдерлина самый чистый, самый трогательный и в то же время самый наивный. В нем есть и беспомощность наивного мечтателя и шумный полет гения, он надуман до того, что выглядит иногда как пародия, но в нем звучит и торжественный ритм бесстрашного марша сквозь безбрежность; сразу не перечислить всего, что в этой трогательной книге неудачно, незрело, не угадано. Но надо набраться мужества (в противовес модному преклонению перед Гёльдерлином, которое старается найти у него, как и у Гёте, величие даже в неудачах) и безжалостно признать абсолютную неизбежность неудачи, обусловленную коренными особенностями дарования Гёльдерлина. Прежде всего, это не книга о жизни. Отчужденный от людей, Гёльдерлин был и остался неспособен воплощать в образах человеческую психологию.

«Друг, я не знаю себя, и людей никогда я не знаю», —

прозорливо сказал он о самом себе; в «Гиперионе» автор, никогда не приглядывавшийся к людям, пытается создавать человеческие образы, рисовать обстановку, ему незнакомую (войну), страну (Грецию), в которой он никогда не был, эпоху (современность), в которую он никогда не вживался. Так он, бесконечно богатый в мире своих прозрений, вынужден для изображения реального мира непозволительно много заимствовать из чужих книг. Имена попросту взяты из других романов, греческие пейзажи перенесены из путевых записок Чендлера[67], положения и образы ученически скопированы с современных произведений, фабула полна реминисценций, эпистолярная форма подражательна, и в той же мере, как и поэтическая форма, почерпнуто из книг и бесед философское содержание. Ничто в «Гиперионе» — почему не сказать правду? — не принадлежит Гёльдерлину, кроме самого основного: небывалого взлета чувств, бурлящего ритма, речи, величественно вздымающейся навстречу беспредельности. В высшем смысле этот роман имеет цену лишь как музыка.

И не только образной, но и умственной силы не хватает этой мировой книге грез, которую тщетно пытались назвать философским романом, чтобы заботливо прикрыть все нарушения земной правды, скудость образов, аморфность. Эрнст Кассирер[68]

с большим остроумием и прилежанием разложил певучий конгломерат «Гипериона» на элементы кантовской, шиллеровской, шеллинговской и гегелевской философии, однако, думается мне, он сделал это совершенно напрасно, ибо прозрения Гёльдерлина, по существу, не связаны ни с какой философией. Его недисциплинированный, склонный к скачкам, неметодичный дух, пифическая мудрость которого всецело основывалась на интуиции, на откровении, никогда не мог овладеть системой, то есть архитектонически связанными, логически сцепленными рядами мыслей; известное «смятение идей», противоположное «смятению чувств» у Клейста, некоторая бессвязность мышления типичны для Гёльдерлина задолго до полной утраты способности связывать мысли (его болезнь!). Его несосредоточенный, легко воспламеняющийся, восторженный дух мог вспыхнуть от каждой искры, попадавшей в пороховую бочку его вдохновения: таким образом, философия была ему полезна лишь постольку, поскольку она была применима в поэзии, была инспиративна. Идеи приобретают для него ценность лишь как стимулы вдохновения, как баллистические кривые внутреннего полета. Но Гёльдерлин, чья духовная сила заключалась единственно в «благочестивом созерцании» вещей, никогда не испытывал глубокой благодарности к теоретическим воспарениям и хитросплетениям немецкой профессорской философии. И если он иной раз и черпал в ней случайные импульсы, то всегда транспонировал ее, претворяя в экстаз и ритм: он переплавляет слова своих друзей, Гегеля или Шеллинга, примерно так же, как Вагнер — философию Шопенгауэра в увертюру к «Тристану» или вступление к третьему акту «Мейстерзингеров», то есть в музыку, в эмоциональный избыток. Его мышление — только обратный переход индивидуального переживания в мировое чувство: так дыхание человеческой груди нуждается во флейте, в тростнике, чтобы, превратившись в звук, вернуться в мировое единство.

Весь запас оригинальных идей «Гипериона» может вместиться в ореховой скорлупке: из гремящего лирического потока извлекается лишь одна–единственная мысль, и эта мысль, как всегда у Гёльдерлина, есть, в сущности, чувство, единственное переживаемое им чувство несовместимости внешнего мира, банального, нечистого, не имеющего цены, с внутренним, чистым миром, дуалистическая дисгармония жизни. Слить оба мира, внутренний и внешний, в высшую форму единства и чистоты, установить на земле «теократию красоты», en kai pan «всеединство» — вот идеальная задача личности и всего человечества. «Святая природа, ты одна во мне и вне меня. И, без сомнения, не так трудно слить то, что вне меня, с божественным

началом во мне», — так молит юноша, мечтатель Гиперион, исповедующий эту возвышенную религию единения. В нем дышит не холодная воля Шеллинга, существующая лишь на словах, а — да простится мне невольный каламбур! — пламенная воля Шелли к стихийному смешению с природой или стремление Новалиса прорвать тонкую пленку между миром и «я», чтобы сладострастно слиться с горячим телом природы. Новы и своеобразны в этой воле к всеединению жизни и к всеочищению души у Гёльдерлина только миф о блаженном веке, когда человечество, само того не сознавая, жило в естественном состоянии аркадской гармонии с миром, и нерушимая вера в возвращение блаженного века. То блаженство, что некогда боги дарили человеку, а человек бессмысленно расточал в неведении, вновь добудет в многовековом подневольном труде непокорный дух, горний восторг. «С детской гармонии началась история народов, гармония духа будет началом новой истории мира. Будет только красота, человек и природа соединятся в лоне всеобъемлющего божества». Ибо, продолжает Гёльдерлин свое поразительное пророчество, не бывает у человека грез, в основе которых не лежало бы нечто действительное. «Идеал есть то, что некогда было природой». Потому и блаженный век должен был некогда существовать, раз мы жаждем его наступления. И, раз мы так жаждем его, наша воля его возродит. Рядом с исторической Элладой мы должны воздвигнуть новую Элладу, Элладу духа; и Гёльдерлин, ее избранный предтеча на немецкой почве, создает в своей поэзии эту новую всеотчизну.

И вот повсюду ищет юный вестник Гёльдерлина этот «прекраснейший мир»: его родиной поэт сделал море восточной страны, чтобы раньше открылись перед его светлым взором берега царства грез. Первым идеалом Гипериона (ведь он блистательная тень Гёльдерлина) была природа, всеобъединяющее начало; но она не в силах рассеять врожденную меланхолию вечно ищущего, ибо, сама цельность, она недоступна растерзанному разладом духу. Он ищет слияния в дружбе, но и она не может заполнить необъятное пространство его сердца. Любовь как будто дарит ему эту блаженную связь, но Диотима исчезает, а с ней и этот едва начавшийся сон. Остается еще героика борьбы за свободу, но и этот идеал разбивается о действительность, ибо в действительности война есть грабеж, убийство и зверство. К прародине богов направляет свои стопы тоскующий пилигрим, но Греция уже не Эллада, племя неверных оскверняет мистическую обитель. Никогда не находит мечтатель Гиперион цельности, гармонии, безотчетно постигает он свой ужасный удел; он пришел в этот мир слишком рано или слишком

поздно; он догадывается, что его «век неисцелим». Мир опошлен и раздроблен.

> Солнце духа — прекраснейший мир, — навеки сокрылось,
> Ныне лишь бури одни спорят в холодной ночи.

И когда Гёльдерлин, уступая могучему гневу, гонит Гипериона в Германию, где тот на себе испытывает тяготеющее над каждым индивидом проклятие разобщенности, специализации, оторванности от священной цельности жизни, тогда голос Гипериона начинает звучать грозным предостережением. Кажется, будто провидец увидел, какая опасность надвигается на страны Запада, увидел американизм, механизацию, бездушие наступающего столетия, которое — надеялся он — осуществит его пламенные чаяния и создаст «теократию красоты». В нынешние времена каждый занят только собою в противоположность человеку античному и человеку предреченного им будущего, постигающему мировое единство:

> …В одиночку каждый прикован
> К тяжкой работе своей. Шумит и гремит мастерская,
> Каждый себя только слышит…
> …но вечно,
> Вечно бесплодным, как Фурии, труд остается несчастных.

Несвязанность Гёльдерлина с современностью становится вызовом на поединок, с которым он обращается к эпохе, к отечеству, увидев, что на немецкой земле не возникает его новая Эллада, его «Germania», и он, самый верующий среди своего народа, возвышает голос для ужасного проклятия, более сурового, чем все слова, сказанные когда–либо о своем народе немцем, одержимым искалеченной, раздробленной любовью к нему. Тот, кто отправился в мир на поиски, возвращается разочарованным в свой потусторонний мир идей. «Я отрезвился от этой мечты, от мечты о человеческом мире». Но куда бежит Гиперион? Роман не дает ответа. Гёте в «Вильгельме Мейстере», в «Фаусте» ответил: в деятельность; Новалис: в сказку, в мечту, в священную магию. Гиперион, вечно вопрошающий, неспособный созидать, остается без ответа: словно мелодический вопль тоски, теряется его дыхание в пустоте. Его младший брат Эмпедокл уже знает высшее убежище: он, созидатель, бежит от мира в поэзию, от жизни в

смерть. В нем уже царит высшее знание гения, — Гиперион вечно остается юношей, безудержным мечтателем, он «только предчувствует, но не находит».

«Гиперион» — это музыка предчувствия, не больше; его не назовешь ни настоящей поэмой, ни совершенным творением. И без филологического выстукивания и выслушивания ясно чувствуется, что здесь хаотически переплетаются наслоения различных годов и разных впечатлений, что меланхолия разочарованного человека, впавшего в состояние глубокой депрессии, уныло завершает то, что радостно начал юноша, опьяненный вдохновенными планами. Осенней усталостью овеяна вторая часть романа, звенящее сияние экстаза мрачно меркнет, и лишь с трудом можно узнать в надвигающемся мраке «обломки мыслей, некогда живых». Его идеал, цельность, не достигнут им в этом произведении, как и во всех других: судьба обрекла его создавать лишь фрагменты, браться за великие дела — и не завершать их; он так и не изведал, что значит блаженный вздох после окончания прекрасного творения. «Гиперион» — это юношеский опыт, прерванное сновидение, но все недочеты и просчеты в нем скрадываются изумительным ритмом языка, который благодатно повелевает чувствами и во вдохновении и во мраке. В немецкой прозе нет ничего более кристального, более окрыленного, чем эта звучащая волна, которая не утихает ни на одно мгновение: ни одно немецкое поэтическое произведение не обладает такой непрерывностью ритма, таким устойчивым равновесием парящей мелодии. Ибо для Гёльдерлина возвышенное слово было естественным дыханием, музыка — исконной стихией его бытия: потому она не преднамеренно, а совершенно естественно господствует в этом произведении и своей магией искупает его слабые стороны. Все заполняет, все пронизывает и возвышает эта звенящая, возносящаяся проза, она развевает одежды неправдоподобных персонажей, и они словно оживают в парении; она придает скудным идеям столь мощный подъем, что они гремят как небесное откровение; овеянные этой музыкой, невиданные ландшафты расцветают, будто красочный сон. Гений Гёльдерлина всегда приходит из непостижимого мира, из другого измерения; он всегда окрылен, всегда он нисходит из высших сфер в изумленное и покоренное сердце. Бессильный в искусстве и в жизни, он неизменно побеждает музыкой и чистотой.

СМЕРТЬ ЭМПЕДОКЛА

Как молчаливые звёзды, ясен,
Из тьмы сомнений долгих восходит сонм
Образов чистых …

У Эмпедокла те же чувства, которые обуревали Гипериона, возведены до степени героизма: «Эмпедокл» — это уже не элегия предчувствия, а трагедия твёрдого знания своей судьбы; то, что в «Гипериона» отзвучало лирической песней судьбы, здесь звенит драматической рапсодией. Фантазер, беспомощный искатель стал героем, бесстрашным и мудрым; огромный шаг сделал Гёльдерлин с той поры, как у него «уязвлена вся душа»: он достиг духовной примиренности и, переступив ее мрачный порог, вступил в глубочайшие глубины добровольной, антично–благоговейной покорности судьбе. Поэтому таинственная скорбь, которая, словно музыка, овевает оба произведения, окрашена различно: в «Гиперионе» — только предрассветный сумрак, в «Эмпедокле» — темная, чреватая роком туча, из которой сверкают молнии негодования и мощная рука грозит полным уничтожением. Чувство рока героически поднято до степени чувства обреченности: если мечтатель Гиперион еще ценил благородство жизни, чистоту и цельность существования, то Эмпедоклу, в котором высшее знание угасило все мечты, нужно уже не величие жизни, а лишь величие смерти. В «Гиперионе» отрок, дитя вопрошает жизнь, в «Эмпедокле» зрелый муж дает мужественный ответ: там — элегия начала, здесь — величественный апофеоз блаженного конца, героической гибели.

Поэтому Эмпедокл на голову выше худосочного, смятенного мечтателя Гипериона: высший ритм облекается здесь в форму стиха, ибо не случайные страдания человека обнажаются здесь, а святая мука гения. Страдания юноши принадлежат лишь ему и земле, это общий удел юности; но скорбь гения не принадлежит ни земле, ни ему самому, ибо такое страдание «свято»: «Скорбь его есть дань богам». Здесь открывается вся разница между двумя мирами, между окропленным росою веры мягким ландшафтом души и этим героическим пейзажем: скалы, одиночество, великая буря; оба мира разделены бороздой, проведенной плугом судьбы, — возмужанием духа. Тот, кто так и не научился жизни, кто пережил крушение твердыни веры в своем сердце, тот предается последней, самой возвышенной мечте — мечте об уходе в бессмертие.

Смерть в красоте, свободный уход человека, сохранившего цельность души и ненадломленные чувства, — вот что хотел представить самому себе Гёльдерлин (и как недалек был он от такого решения в те дни, когда разрушал собственную жизнь): в его бумагах сохранился предварительный план драмы «Смерть Сократа». Значит, он хотел сперва изобразить героическую гибель мудрого, свободного человека[69]. Но вскоре умного скептика Сократа заслоняет сохранившийся в темном предании образ Эмпедокла, о судьбе которого дошли до нас только многозначительные слова: «Он мнил себя выше всех прочих смертных, обреченных многим видам гибели». Это сознание своей отличности от всех, своего превосходства, своей чистоты делает его духовным предком Гёльдерлина, и сквозь мрак тысячелетий поэт наделяет легендарного мудреца своим разочарованием в раздробленном, вечно фрагментарном мире, бурлящем гневом против неверующего, эгоистичного человечества. Юноше Гипериону он мог дать только свои мученические предчувствия, свою смутную тоску, свои нетерпеливые искания — ему же, Эмпедоклу, «вечно чуждому», он дарует свою мистическую связь со вселенной, свой экстаз и глубокое предчувствие гибели. В Гиперионе он мог лишь поэтизировать, символизировать самого себя; в Эмпедокле испытанный муж возвышает самого себя до героизма, до божественного упоения, в Эмпедокле осуществляется его идеал: всеми своими чувствами воспарить на крылах величавого образа.

Эмпедокл из Агригента — это ясно сказано в первом наброске Гёльдерлина — «смертельный враг всякого одностороннего существования», ему и жизнь и люди причиняют боль, потому что «он, со своим вездесущим сердцем, не может жить с людьми широко и свободно, как бог, и любить людей горячо, как бог». Поэтому Гёльдерлин наделяет его своим сокровеннейшим свойством — неделимостью чувства; Эмпедокл, как поэт, как истинный гений, осенен благодатью слияния со вселенной, «небесного родства» с вечной природой. Но опьяненная сила Гёльдерлина вскоре возносит его еще выше, превращает его в чародея духа,

Пред кем в священный день,
Когда вкушал он смерти ликованье,
Божественное сбросило покровы,
Кого земля и свет любил и в чьей
Груди был дух разбужен духом мира.

Однако именно благодаря этому всепостижению мудрец

страдает от раздробленности жизни, от того, что «все сущее подчинено закону преемственности», от того, что ступени, пороги, двери и границы вечно разделяют все живущее, и даже самый пылкий энтузиазм не в силах спаять разрозненных людей, переплавить дробную форму существования в пламенное единство. Так Гёльдерлин придает космический характер своему личному переживанию — разладу между собственной верой и трезвостью мира: он обременяет Эмпедокла и восторгами своей жизни — экстатическими взлетами вдохновения и горькими минутами глубокого упадка, холодного разочарования. Ибо Эмпедокл в тот миг, когда он появляется в трагедии Гёльдерлина, уже утратил свою мощь: боги (в понимании Гёльдерлина — вдохновение) его оставили, «лишили его силы», ибо, опьяненный экстазом, он впал в гордыню, чрезмерно кичась своим блаженством:

Ненавистен
Тот богу мечты,
Кто вырос до срока.

Чувство исключительности превратилось в его душе в блаженное исступление, Фаэтонов взлет настолько приблизил его к небесам, что он возомнил себя богом и стал похваляться:

Служанкой мне
Властолюбивая природа стала,
И если чтят ее, то лишь моя
Заслуга в этом. Звездный небосвод,
И море с островами — все, что видит
Наш взор, — чем было бы оно? Чем были б
И эти струны мертвые, когда б
Звук, и слова, и душу я им не дал?
Что боги, что их дух, когда бы я
Не возвещал о них?

И вот он лишен благодати, из великого избытка мощи он низвергнут в великую немощь: «широкий, полный жизни мир» кажется пораженному немотой пророку «утраченным владением». Голос природы тщетно звучит для него, не пробуждая мелодического отклика в его груди: он погрузился в земное бытие. Здесь сублимировано основное переживание Гёльдерлина, павшего с небес вдохновения в реальный мир, и в могучие сцены драмы он претворяет бесчестие, постигшее его в те дни. Ибо люди

тотчас узнают о бессилии гения и, неблагодарные, набрасываются на безоружного, злобно издеваясь над ним, гонят Эмпедокла из города, лишают его очага — точно так же, как они изгнали Гёльдерлина из дома и отняли у него любовь, обрекая его на глубокое одиночество.

Но тут, на вершине Этны, в священном одиночестве, где природа вновь обрела для него голос, в прежнем величии восстает поникший герой трагедии, величаво возносится героическая песнь. Знаменательный символ: едва Эмпедокл утолил жажду кристально чистой водой горного ключа, как чистота природы вновь магически вливается в его кровь,

> меж мною и тобой
> Опять встает рассвет былой любви,

скорбь превращается в познание, необходимость — в радостное приятие. Эмпедокл познает путь к возврату, к последнему слиянию: он поднимается над людьми — в одиночество, над жизнью — в небытие. Теперь Эмпедоклу осталось одно, самое блаженное стремление: к последней свободе, к возврату во всеединство, — и, уверовав в мир, он радостно идет навстречу желанному концу:

> Сыны земли робеют
> Всегда пред тем, что ново им и чуждо…
> В своем дому замкнувшись, лишь свои
> Дела и знают; взор их глубже в жизнь
> Не проникает. Робкие, должны
> Они в конце концов покинуть дом,
> В стихию воротиться, умирая,
> Чтоб каждый, в ней омывшись, снова юность
> Обрел. Великий дар ниспослан людям:
> Что могут сами юность вновь обресть:
> Из смерти очистительной, что сами
> Они избрали в должный срок, восстанут
> Народы, как Ахилл восстал из Стикса, —
> Непобедимыми.
> Отдайтесь же природе добровольно,
> Пока она не призвала вас!

Величественным вихрем подымается в нем мысль о свободной смерти, и мудрец познает высокий смысл кончины в должный срок, внутреннюю необходимость собственной смерти:

жизнь разрушает, раздробляя, смерть восстанавливает чистоту, растворяя во всеединстве. А чистота — высший закон для художника; не сосуд, а дух должен он сохранить невредимым:

Тот, через кого
Вещает дух, в свой час исчезнуть должен.
Природа божества порой нам зрима
В богам подобном смертном: так ее
Находит вновь взыскующее племя.
Но только смертный, коему она
Своим блаженством наполняла сердце,
Поведает о ней, — она сосуд
Спешит разбить, чтоб больше ничему
Не послужил он на потребу людям.
О, дайте умереть счастливцам этим,
Пока в тщете, в позоре, в своеволье
Себя не погубили; пусть в свой срок
Себя с любовью отдадут богам.

Только смерть может спасти святыню поэта — не надломленный, не загрязненный жизнью энтузиазм, только смерть может сделать вечным мифом его существование.

Не пристало
Иное тем, пред кем в священный день,
Когда вкушали смерти ликованье,
Божественное сбросило покровы,
Кого земля и мир любил и в чьей
Груди был дух разбужен духом мира.

В предвкушении смерти черпает он последнее, высшее вдохновение: как у лебедя в смертный час, раскрывается замкнутая душа в музыке… в музыке, которая величаво начинается, чтобы не кончиться. Ибо здесь трагедия обрывается, или, вернее, тает, уносясь ввысь. Подняться над этим блаженством саморастворения Гёльдерлин не мог — только снизу отвечают удаляющемуся, точно в эфирных высях замирающему голосу освобожденного медные звучания хора, воспевающего ananke — вечную необходимость:

Свершилось оно,
Как дух пожелал
И время, что зреет,

Ибо нам, ослепленным,
Нужно было увидеть
Явленное чудо.
И, величаво завершая трагедию, антистрофа воздает хвалу непостижимому:
Велик его демон,
Велика принесенная жертва.

Последним своим словом, последним дыханием воспевает судьбу Гёльдерлин, непоколебимо верный жрец священной необходимости.

Нигде Гёльдерлин — поэт, созидатель высоких образов, не подошел так близко к греческому миру, как в этой трагедии, в которой он, воплотив великую двузначность: жертвоприношение есть в то же время торжественное вознесение, — достигает героических высот античности полнее и чище, чем авторы всех прочих немецких трагедий. Одинокий человек в порыве любви идет наперекор богам и судьбе, гения гнетет исконной мукой разнородность и дробность неокрыленного мира — в этом стихийном конфликте Гёльдерлин победоносно разрешил свою тоску. То, что не удалось Гёте в «Тассо», где страдания поэта сведены к житейским невзгодам, к тщеславному злобствованию классового высокомерия и обманутого любовного безумия, здесь благодаря чистоте трагической стихии приобретает истинность мифа; в образе Эмпедокла личные черты гения не играют никакой роли, и его трагедия есть трагедия поэзии, трагедия творчества вообще. Ни одной пылинки лишнего эпизода, ни одного пятна театральной мишуры на величественно развевающемся плаще драматического шествия, женщины не мешают его восхождению эротической интригой, ни рабы, ни слуги не вмешиваются в ужасный конфликт одинокого поэта с возлюбленными богами: благоговейная вера Данте, Кальдерона и древних веет над необозримым простором, раскинувшимся над единой судьбой, и так стоит она под открытым небом времен. Ни одна немецкая трагедия не знает такого необъятного неба, ни одна не стремится так естественно из дощатого балагана на агору — широкую рыночную площадь — слиться с празднеством, с жертвоприношением. В этом фрагменте (как и в другом — в трагедии о Гискаре) еще раз воплотился в явь античный мир, воскрешенный страстной волей души. Мраморное здание со звенящими колоннами, высится «Эмпедокл», словно греческий храм на земле современности, — на первый взгляд недостроенный, оставленный вчерне и все же вполне

законченный и совершенный.

ПОЭЗИЯ ГЁЛЬДЕРЛИНА

Рожденное чистым загадочно. Песнь
Не должна покровов срывать с него,
Ибо, раз начав, не изменишься ты.

Четыре стихии насчитывали греки: огонь, воду, воздух и землю, — поэзия Гёльдерлина состоит лишь из трех: в ней нет земли, этого символа весомости и прочности, земли тусклой и цепкой, связующей и образующей. Его стих создан из огня, возносящегося к небу, ибо огонь — символ взлета, вечного вознесения; его стих легок, как воздух, с вечным парением блуждающих облаков и звучащим ветром; его стих чист и прозрачен, как вода. Он сверкает всеми красками, он всегда в движении, непрестанный прилив и отлив, вечное дыхание созидающего духа. Его стих не уходит корнями вглубь, пережитое не держит его на привязи, он всегда враждебно уносится прочь от тяжелой, плодоносной земли: в нем есть нечто от бродящих по небу облаков, не знающих родины, не ведающих покоя, то озаряемых утренними лучами вдохновения, то омрачаемых тенью меланхолии, и часто сверкает из их сумрачной гущи воспламеняющая молния, и раздается гром пророчества. Но всегда они блуждают в высшем, эфирном мире, всегда оторваны от земли, недоступны осязанию, постигаются лишь чувством. «В песне реет их дух», — сказал однажды Гёльдерлин о поэтах, и в этом реянии, в этом веянии пережитое разрешается музыкой, как огонь улетает вверх дымом. Все направлено ввысь: «Теплом уносится дух в эфир», — когда материя сгорает, испаряется, испепеляется, чувство сублимируется. Поэзия для Гёльдерлина — это всегда претворение твердой, земной субстанции в дух, сублимация мира в мировой дух, но не сгущение, уплотнение и материализация. В стихотворении Гёте, даже в самом одухотворенном, все же ощущается материя, его вкушаешь как плод, оно доступно всем нашим внешним чувствам, в то время как стихотворение Гёльдерлина ускользает от них. Как бы ни было оно возвышенно, в нем всегда сохраняется доля теплоты живого тела, аромат времени, возраста, соленый привкус земли и судьбы: всегда заключена в нем частица человека Иоганна Вольфганга Гёте и кусочек его мира. Стихотворение Гёльдерлина сознательно лишено всего индивидуального: «личное не дает

воспринимать поэзию в чистоте», — говорит он туманно и в то же время внятно. Благодаря этой дематериализации его стихам свойственна своеобразная статика: они не покоятся замкнуто в самих себе, они держатся в воздухе как планер — инерцией полета; всегда вызывая ассоциации с чем–то ангелоподобным — то есть чистым, белым, бесполым, парящим и, словно сон, не касающимся земли, они кажутся блаженно–невесомыми, растворенными в собственной мелодии. Гёте творит, твердо стоя на земле, Гёльдерлин — уносясь от земли ввысь: поэзия для него (как для Новалиса, для Китса, для всех этих рано ушедших гениев) — преодоление силы тяжести, растворение слова в звуке, возврат в бушующую стихию.

Земля же, тяжесть и твердость, четвертая стихия вселенной, не причастна, как я уже сказал, окрыленному веществу поэзии Гёльдерлина: она вечно остается в его глазах низменным, грубым, враждебным началом, от которого он стремится уйти и которое силой тяготения вечно напоминает ему о его земной природе. Однако и от земли художник может почерпнуть священную силу искусства: она дает твердость, четкость, тепло и объем, дарует божественную полноту тому, кто сумеет ими воспользоваться. Бодлер, творивший с той же духовной страстностью, но бравший материал лишь из мира земных предметов — вот, пожалуй, самый яркий антипод Гёльдерлина среди лириков. Его стихотворения как бы спрессованы (о стихах Гёльдерлина скажешь только — растворены), это скульптура духа, не менее устойчивая перед лицом вечности, чем музыка Гёльдерлина; кристалличность и объемность стихов Бодлера не менее чиста, чем прозрачная белизна и парение Гёльдерлина, — они противостоят друг другу, как небо и земля, как облако и мрамор. Но в тех и в других возвышение и претворение жизни в искусство, пластическое или музыкальное, достигает совершенства: между ними — бессчетное множество поэтических обликов, в разной степени связанных с землей или отрешенных от нее, но все это лишь блистательные переходные формы. Гёльдерлин и Бодлер — крайние пределы, в них — высшая степень сгущения и высшая степень растворения. В поэзии Гёльдерлина это размывание конкретного или, как он выражается в духе Шиллера, «отречение от случайного», так полно, так начисто уничтожена предметность, что заглавия нередко понапрасну стоят над его стихотворениями: достаточно прочитать три оды — к Рейну, к Майну и к Неккару, — чтобы убедиться, в какой степени обезличен у него даже пейзаж: Неккар впадает в аттическое море его грез, храмы Эллады сияют на берегах Майна. Его собственная жизнь расплывается в символ, Сюзанна Гонтар превращается в зыбкий

образ Диотимы, немецкая родина — в некую мистическую «Germania», события — в сон, мир — в миф; все сгорает в лирическом огне, от земных предметов, от собственной судьбы творца не остается и следа пепла. У Гёльдерлина переживание не воплощается (как у Гёте) в стихотворение, оно исчезает, растворяется в стихотворении, без остатка испаряется в облако, в мелодию. Гёльдерлин не претворяет жизнь в поэзию, он бежит от жизни в стихи, как в высшую, более реальную действительность своего бытия.

Этот недостаток земной силы, чувственной определенности, пластичности дематериализует не только объективное вещественное содержание поэзии Гёльдерлина: ее орудие, ее язык — это не земная, плодоносная, осязаемая, насыщенная красками и весомая материя, а прозрачная, мягкая облачная субстанция. «Язык — великое излишество» — эти слова, вложенные им в уста Гипериона, лишь грустное утешение, ибо словарь Гёльдерлина вовсе не так богат: он отказывается черпать из обильного потока, лишь из чистых источников, скупо и расчетливо заимствует он избранные слова. Словарный состав его лирики, наверное, раз в десять меньше шиллеровского и в сотню раз беднее сокровищницы Гёте, который смело, без малейшей чопорности обращается к народному языку, к языку рынка, чтобы постигнуть его законы и творчески обновить свой запас. Словесный источник Гёльдерлина, как бы ни был он чист и профильтрован, лишен всякой стремительности, а главное, разнообразия и нюансов.

Он сам вполне сознает это добровольное самоограничение и опасность такого отказа от всего чувственного. «Мне недостает не столько силы, сколько легкости, не идей, а нюансов, не основного тона, а разнообразного подбора тонов, не света, а тени, и все это по одной причине: я слишком боюсь низменного и обыденного в действительной жизни». Он предпочитает пребывать в нищете, замкнуть свой язык в зачарованном круге, лишь бы не почерпнуть ни золотника из полноты суетного мира. Для него гораздо важнее, «не заботясь об украшениях, переходить от одного торжественного звука к другому, чтобы каждый звук в гармоничной смене составлял нечто цельное», чем придавать мирской характер языку лирики, потому что на поэзию, по его представлению, нельзя смотреть как на нечто земное: ее можно лишь предчувствовать как нечто божественное. Опасность впасть в монотонность он предпочитает опасности погрешить против чистой поэзии: чистота речи для него выше богатства. Поэтому без конца повторяются (в мастерских вариациях) эпитеты «божественный», «небесный», «священный», «вечный», «блаженный»; как будто только освященные античностью,

духовно облагороженные слова он допускает в свою поэзию и отвергает те, которые принесены дыханием времени, те, которые согреты теплотой тела народа, изношены и потерты от употребления. Подобно жрецу, всегда одетому в строгое, белое облачение, стихи Гёльдерлина выступают лишь в торжественных, лишенных украшений одеждах языка, отличающих его от щеголеватых, легкомысленных, распутных поэтов. Он намеренно выбирает туманные, многозначительные слова, будто фимиам распространяющие вокруг священное, праздничное благоухание. В этих возвышенных словесных полотнах нет ничего сочного, осязаемого, четко очерченного, пластичного, чувственного. Гёльдерлин никогда не выбирает слова весомые, слова яркие, посредством которых достигается чувственная пластичность: нет, он выбирает слова невесомые, рвущиеся вверх, придающие стихам бестелесность, уносящие из дальнего мира в горний, в божественный мир экстаза. Все эти эфемерные эпитеты — «блаженный», «небесный», «священный», эти ангельские, эти бесполые слова — так хотелось бы мне их назвать — лишены красок, как белое полотно, как парус… именно как парус, наполненный бурей ритма, дыханием вдохновения, — так округляют они свою напряженную ткань и уносят вдаль. Вся сила Гёльдерлина, вся его сила (как я уже говорил) зиждится единственно на возносящей силе его вдохновения: все предметы, а значит, и слова он поднимает в иную сферу, где они приобретают новый удельный вес, не тот, что в нашем угнетенном, заглушённом, стесненном мире, где они только «облака благозвучия». Там, «в веющей песне», эти пустые, лишенные красок слова внезапно освещаются новым светом, они торжественно плавают в эфире, их таинственный гром обретает тайный смысл. Они полны значительности, а не значения, они будят неясные высокие предчувствия: таково излюбленное колдовство Гёльдерлина. Его поэзия не стремится к *наглядности,* она жаждет только *лучезарности* (потому она и не отбрасывает пластической тени); она не хочет, живописуя, явить глазам нечто реальное, земное, она хочет возносить в небеса нечто бестелесное, видимое лишь духовным взором. Поэтому самое главное для поэзии Гёльдерлина — ее бурный порыв ввысь; все его стихотворения начинаются, как он однажды говорит о трагической оде, «в великом пламени, где чистый дух и правда чистая души все грани переходят». Первым строкам его гимнов всегда присуща известная краткость, отрывистость разбега, который необходим поэтическому слову, чтобы, оттолкнувшись от прозы бытия, унестись в свою стихию. У Гёте нет резкого перехода от поэтической прозы (в особенности в юношеских

письмах) к стиху, нет цезуры между двумя формами поэтической мысли: подобно амфибии, живет он в двух мирах — в прозе и в поэзии, в плоти и в духе. Напротив, в беседе язык Гёльдерлина неповоротлив, его проза, в письмах и в статьях, постоянно спотыкается о философские формулы, она неуклюжа в сравнении с божественной легкостью естественной для него ритмической речи: как альбатрос в стихотворении Бодлера[70], он с трудом тащится по земле и блаженно парит и покоится в облаках. Едва Гёльдерлин, оттолкнувшись от земли, достигает сферы вдохновения, как ритм льется с его уст, словно огненное дыхание, в чудесную вязь искусных сцеплений сплетается затрудненный синтаксис, контрапункт блестящих инверсий поражает ослепительной, волшебной легкостью: будто прозрачная ткань, будто кристальное крыло насекомого, звенящие, светящиеся крылья «веющей песни» не заслоняют от нашего взора эфир и его безбрежную синеву. Столь редкая у других поэтов устойчивость вдохновения, непрерывность певучего потока звуков для Гёльдерлина вполне естественна: в «Эмпедокле», в «Гиперионе» никогда не сбивается ритм, ни одна строка ни на миг не спускается на землю. От малейшего прозаизма отворачивается восторженный певец: его поэтическая речь в сравнении с прозой жизни звучит словно чужеземный язык, никогда он не примешивает низменных слов к возвышенным. Лиризм, энтузиазм в минуты вдохновения до краев наполняет его существо, восторг «паденья ввысь» (его собственные прекрасные слова) уносит его далеко за пределы действительности. Вскоре судьба в потрясающем символе явила всем, насколько творчество было в нем сильнее разума, а язык поэзии — роднее, чем язык жизни: лишившись рассудка, Гёльдерлин теряет способность к низменной земной речи, к беседе, но до последнего часа звонкой струей бьется в нем ритм, мерцают проблески песен на его слабеющих устах.

Это величие, эта абсолютная свобода от всяких прозаизмов, этот вольный полет в эфирной сфере не был с самого начала достоянием Гёльдерлина; мощь и красота его стихов возрастает по мере того, как демон, исконный властелин его души, постепенно вытесняет из них осознанность. Первые поэтические опыты Гёльдерлина мало примечательны и, главное, совершенно безличны: кора, скрывающая кипящую внутри лаву, еще не взорвана. Начинающий поэт только подражает, заимствует, и притом в почти непозволительной степени: не только строфическую форму и духовный склад берет ученик у Клопштока, но, не задумываясь, переписывает целые строки и строфы из его од в тетради с собственными стихами. Однако

вскоре в Тюбингенский институт проникает влияние Шиллера, и этот поэт, от которого Гёльдерлин «непреодолимо» зависит, увлекает его в свой духовный мир, в классическую атмосферу, пленяет строгостью рифмованной формы, своим строфическим полетом. Ода преображается в благозвучный, обточенный, насыщенный мифологическими образами шиллеровский гимн, широкошумный и звучный; тут подражание не только достигает совершенства оригинала, но превосходит самые мастерские формы образца (мне, по крайней мере, гимн Гёльдерлина «К природе» кажется прекраснее самого прекрасного стихотворения Шиллера). Но уже и в этих схематических произведениях робко звучат элегические ноты, выдавая собственную гёльдерлиновскую мелодику. Ему остается лишь усилить эту интонацию, всецело отдаться полету в высший, в идеальный мир, отбросить классицистическую форму и заменить ее формой классической, свободной, обнаженной, не укладывающейся в рифмованные строки, — и стих Гёльдерлина — «веющая песня», чистый ритм — создан. В этих первых попытках найти самого себя отчетливо, словно остов летательной машины, видно все их обдуманное построение: он еще пытается, верный систематической, уравновешенной поэтической манере Шиллера, придать внутреннюю устойчивость нерифмованному, не расчлененному на строфы парящему стихотворению; вглядываясь внимательно в стихи этого периода, мы находим в них неподвижную (многими подмеченную, но наиболее убедительно и подробно показанную Виетором[71]) трехчленную схему — взлет, снижение и, наконец, парение: в каждом звучит гармонически разрешенное трезвучье тезиса, антитезиса и синтеза. В десятках стихотворений можно проследить эту схему «прилива и отлива», которые всегда стремятся к одному гармоническому устью: пока еще чудесный полет гельдерлиновского стиха отягчен ясно видимым вещественным элементом — остатками механического приспособления, технического устройства.

Но и эту последнюю змеиную кожу традиционности, последний остаток системы, шиллеровской конструктивности сбрасывает он с себя. Он познает великолепное беззаконие, повелительно льющийся ритм подлинной лирики, и если сведения Беттины не всегда заслуживают доверия, то все же, передавая рассказ Сенклера, она сообщает подлинные слова Гёльдерлина: «Дух может быть выражен только вдохновением, ритм подчиняется только тому, в ком оживет дух. Кто создан для поэзии, в божественном смысле, тот должен признать над собой беззаконие нисходящего свыше духа и пожертвовать ему законом: не как я желаю, но как желаешь ты». Впервые отвергает

Гёльдерлин разум, рационализм в поэзии и отдается первобытной силе. Демонически–экзальтированное начало прорывается в нем шумно, ритмично, сбросив цепи закона и отдавшись ритму. И только теперь забила ключом из глубины его бытия, его поэтического языка искони звучавшая в нем музыка, ритм — эта хаотически бушующая и все же глубоко индивидуальная сила, о которой он сказал: «…все есть ритм: судьба человека — это небесный ритм, и всякое произведение искусства — только ритм». Всякая закономерность лирической архитектоники исчезает, только собственной мелодии орфически вторит стихотворение Гёльдерлина: во всей немецкой лирике едва ли найдутся стихи, в которых ритм играл бы такую же основную роль, как в стихах Гёльдерлина, где краски и формы кажутся сквозными, прозрачными и невесомыми, как облако; стихи Гёльдерлина утрачивают субстанцию, материю, они уже ничуть не похожи на хорошо выкованные, крепко слаженные, прочно пригнанные создания Шиллера, они легки, как птица, воздушны, как ангел, свободны, как облако; их ни с чем не сравнимая звенящая стихия окрыленно возносится за пределы чувственной постижимости. Мелодия Гёльдерлина, так же как и мелодия Китса, иногда Верлена, несется из мирового пространства, не из нашего мира; в чем ее своеобразие — можно только почувствовать, и чудо ее — в парении. Поэтому в его стихах почти невозможно обнаружить основное ядро и пластически наглядные элементы, которые поддаются выделению и переводу: в то время как стихи Шиллера, строка за строкой, и большинство стихотворений Гёте в существенных чертах могут быть переданы на иностранном языке, стихи Гёльдерлина совершенно нельзя пересаживать на другую почву, ибо выразительная сила самого немецкого оригинала не в постижимых зрением и слухом средствах. Ее тайна — волшебство, ее нельзя скопировать, она остается единственной во всем языковом царстве.

Ритм Гёльдерлина прежде всего лишен устойчивости, и в этом смысле не похож, например, на ритм Уолта Уитмена (хотя в них схоже стремление к свободно текущему бурному поэтическому излиянию). Уолт Уитмен сразу нашел свой каданс, свой поэтический язык: и с тех пор все его творчество на протяжении десяти, двадцати, тридцати, сорока лет пронизано этим одним ритмическим дыханием. Напротив, у Гёльдерлина ритм речи постоянно меняется, укрепляется, ширится, он становится все более и более раскатистым, шумным, неукротимым, напряженным, смятенным, стихийным, грозным. Он начинается, подобно источнику, нежной, звучной, расплывчатой мелодией и оканчивается бушующим,

величественным пенящимся водопадом. И это освобождение, это усиление тиранического самовластья ритма, приводящее к его высшему взлету и взрыву, таинственно идет (как и у Ницше) рука об руку с внутренним саморазрушением, с нарастающим помрачением разума. Ритм приобретает свободу по мере того, как ослабевают в психике поэта логические связи; в конце концов поэт уже не в состоянии сдержать мощно вздымающуюся в нем волну: она захлестывает его и, как труп, он плывет, увлекаемый бушующими водами своей песни. Лишь постепенно в стихах Гёльдерлина ритм обретает свободу, сбрасывает все цепи и становится единоличным тираном за счет связности и внутренней упорядоченности: раньше всего он сбил с себя звенящие оковы рифмы, затем разорвал одежду строфы, слишком тесную для глубокого дыхания его груди; обнаженное, словно античная статуя, стихотворение дает волю своей телесной красоте и, словно эллинский бегун на ристаниях, спешит навстречу беспредельности. Все метрические формы постепенно становятся слишком тесными для его вдохновения, все глубины слишком мелкими, все слова слишком тусклыми, все ритмы слишком тяжеловесными — исконная классическая соразмерность лирического построения, доведенного до замкового камня, рушится, мысль вздымается из отдельных образов, все темнее, все могучее, словно грозовая туча, все шире становится ритмическое дыхание, величественно смелые инверсии нередко связывают в одно предложение по нескольку строф, — стихотворение превращается в песнь, гимнический призыв, пророческое прозрение, героический манифест. Отныне Гёльдерлин начинает претворять весь мир в миф, все сущее — в поэзию. Европа, Азия, его «Germania», в сновидении возникшие области духа, как облака, сияют из невиданных далей, магические сочетания в потрясающих импровизациях роднят даль и близь, действительность и мечту. «Мир как сон, и сон как мир» — слова Новалиса о последнем освобождении поэта сбываются теперь для Гёльдерлина. Преодолена сфера личности. «Любовные песни — усталый полет, — пишет он в ту пору, — совсем иное — высокая и чистая радость песен отчизны»; так вулканически пробивает себе дорогу новый пафос, рожденный переизбытком чувств. Начинается переход в мистическую сферу; время и пространство потонули в пурпурном мраке, разум принесен в жертву вдохновению, нет уже стихов — есть лишь «поэтическое моление», прорезанное молниями и окутанное пифическими парами: юношеский восторг первых лет превратился в демоническое опьянение, святое неистовство. Блуждание без пути странным образом дает себя знать в этих больших

стихотворениях: без руля они отчаливают в необъятное море, послушные только велению стихии, потусторонним звукам, и каждое из них — «bâteau ivre»[72][73], без весел мчащийся с песнями по течению от порога к порогу. В конце концов ритм Гёльдерлина не выдерживает напряжения и разрывается, язык сгущается и насыщается до такой степени, что утрачивает смысл: это лишь звуки «из пророческой рощи Додоны»[74] — ритм порабощает мысль и становится, «как винограда бог, божественным, безумным, беззаконным». Поэт и его творение растворяются в высшем избытке, в последнем излиянии сил в бесконечность. Мысль Гёльдерлина бесследно растворяется, испаряется в стихе, и смысл стихотворения, в свою очередь, угасает в хаотическом мраке. Все земное, все личное, все обладающее формой пожирается этим полным самоуничтожением: химерой, орфической музыкой развеиваются его последние слова в родном ему эфире.

ПАДЕНИЕ В БЕСКОНЕЧНОСТЬ

Единое должно разбиться.
Эмпедокл
Нисходит светило с небес
Величаво. Долы
Сверкают, свет вечерний впивая.

Тридцатилетним переступает Гёльдерлин порог столетия: великие творения подарили ему последние, полные страданий годы. Лирическая форма найдена, героический ритм высокой песни создан, собственная молодость увековечена им в образе мечтателя Гипериона, а трагедия духа — в «Смерти Эмпедокла». Никогда он не стоял на такой высоте и никогда не был так близок к гибели. Ибо волна, мощно вознесшая его высоко над мерой жизни, уже достигла высшей точки и готова низвергнуть его вниз. И он сам пророчески предчувствует близкий закат, он знает, что

Несется воле вопреки он
К рифу от рифа, руля лишенный,
Тоскою непонятной к безднам влеком.

Что пользы в том, что он создал великие творения? Жестокая действительность мстит тому, кто ее презирает, и мир, о котором он ничего не хочет знать, отказывается признать его. Только непонимание пожинает он там, где ожидал встретить любовь:

есть род
Суровых людей: не хочет полубога
Он слушать, и если явится им небожитель,
Безликим средь волн, иль образ примет он
смертного, —
Тот род почтить не хочет
Лик вездесущего бога.

В тридцать лет он все еще остается прихлебателем за чужим столом, домашним учителем в поношенном черном сюртуке, все еще помогают ему деньгами стареющая мать и дряхлая бабушка, все еще, как в детские годы, они вяжут ему носки и посылают беспомощному блудному сыну белье и одежду. С «неутомимым прилежанием» пытается он в Гамбурге, как некогда в Иене, прожить на скопленные гроши пусть впроголодь, но так, чтобы

оставаться только поэтом (иначе жить он не может) и «заслужить внимание немецкого отечества, чтобы люди спросили, где я родился и кто моя мать». Но ничто не сбывается, ничто не содействует его стремлениям: все еще Шиллер с благожелательной снисходительностью время от времени принимает в свой альманах одно из присланных им стихотворений, чтобы уклониться от печатания остальных. И это всеобщее молчание постепенно лишает его мужества. Правда, в глубине души он сознает, что «священное остается священным, даже если люди не уделяют ему внимания», но все труднее становится сохранять веру в мир, не встречая ни в ком участия. «Наше сердце не может сохранять любовь к человечеству, если нет людей, которых оно любит». Его одиночество, его озаренное солнцем убежище постепенно остывает и леденеет. «Я все молчу и молчу, и это ложится на меня все более тяжелым бременем… которое неизбежно должно омрачить мой ум», — стонет он; а в другой раз пишет Шиллеру: «Вокруг меня — зима, замерзаю и коченею. Железным стало мое небо, каменным стал я сам». Но никто не согреет его в его одиночестве: «осталось так мало людей, еще не утративших веру в меня», — жалуется он, покорный судьбе, и постепенно сам теряет веру в себя. Бессмысленным кажется ему то, что с детских лет было для него высшей святыней и изначальным призванием его жизни: он начинает сомневаться в поэзии. Друзья далеко, голос желанной славы безмолвствует:

> …Между тем мне кажется часто —
> Лучше уснуть мне, чем так жить одному, без друзей,
> Ждать без конца и не знать, что меж тем
> говорить или делать
> Нужно, и нужен ли сам в скудное время поэт.

Еще раз познает он бессилие духа в борьбе с железной действительностью, еще раз склоняет он под ярмо усталые плечи, еще раз «продается на сторону», убедившись, что невозможно «жить писательским трудом, если не хочешь быть слишком угодливым». В блаженный час осени дано ему еще раз увидеть любимую родину и в Штутгарте отпраздновать с друзьями «осенний праздник». И опять он надевает поношенный магистерский сюртук и отправляется домашним учителем в Швейцарию, в Гауптвиль, в рабство повседневности.

Пророческое сердце Гёльдерлина предчувствует заход солнца, собственные сумерки и близость гибели! Преисполненный грусти, он прощается с юностью: «Скоро,

юность, угаснешь ты», — и вечерняя прохлада трепетно веет в его стихах:

Мало жил я. Но вечер мой
Холодный близок. Тени безмолвней здесь
Я стал уже, уже без песен
Дремлет в груди, содрогаясь, сердце.

Крылья сломлены, и он, живший подлинной жизнью только в парении, в поэтическом полете, уже никогда больше не найдет равновесия. Теперь он должен расплачиваться за то, что не был занят «лишь поверхностью бытия», за то, что «и в любви и в труде подвергал всю душу разрушающему действию реальности». Сияющий ореол гения гаснет над его челом, он боязливо замыкается в себе, чтобы укрыться от людей, общение с которыми причиняет ему почти физическую боль. Чем больше иссякает в нем способность владеть собою, тем ярче вспыхивает в нервах притаившийся демон. Постепенно чувствительность Гёльдерлина становится болезненной, его душевные порывы — физическими взрывами. Каждый пустяк может его вывести из себя и разбить нарочитое смирение, которым он пытается защититься, словно панцирем; чрезмерно восприимчивый и забитый, он всюду видит «оскорбления, гнет и презрение». И организм острее реагирует на всякое атмосферическое изменение приступами усталости или вспышками: то, что прежде было только «святой неудовлетворенностью» духа, становится неврастенической меланхолией, которой он отдается всем существом и которая выражается теперь в нервных припадках. Все более порывистыми становятся его манеры, все более неуравновешенны его настроения, и, некогда столь ясный, взор уже загорается беспокойным мерцанием над впалыми щеками. Неудержимо охватывает пожар все его существо; демон, мерцающий и непостоянный, мрачный дух этого пламени, приобретает все большую власть над своей жертвой; он становится «одурманивающим беспокойством», которое «все тяжелее давит ему на душу», — и вот он бросает его из одной крайности в другую: из жара в холод, из экстаза в отчаяние, от серебристого ощущения божества в самую мрачную меланхолию, из страны в страну, из города в город. Лихорадочное раздражение перебрасывается с трепещущих нервов на мысли; наконец, пламя охватывает его поэзию, беспокойство человека становится все более заметным в бессвязной речи поэта, уже неспособного остановиться на одной мысли и логически ее развить. И как в жизни он мечется из дома в дом, так в поэзии лихорадочно

устремляется он от образа к образу, от идеи к идее. И этот демонический пожар не утихнет, пока не уничтожит весь внутренний мир Гёльдерлина, пока не останется ничего, кроме обугленного остова его тела, в котором демон бессилен разрушить только божественно–чуждую ему стихию — музыку, изначальный ритм, безотчетно струящийся с его уст.

Таким образом, в клинической истории Гёльдерлина нет определенного момента катастрофы, нет резкого перехода от душевного здоровья к душевной болезни. Гёльдерлин сгорает постепенно, изнутри; демоническая сила не сразу, подобно лесному пожару, пожирает его бодрствующий разум, а она палит его, как тлеющий под спудом огонь. Только одна частица его существа — божественная частица, теснее всего связанная с поэзией, — оказалась огнеупорной, как асбест: его поэтическая интуиция переживает трезвое мышление, мелодия — логику, ритм — слово: болезнь Гёльдерлина представляет, быть может, единственный клинический случай, когда творчество живет дольше, чем рассудок, и совершенные творения искусства создаются разрушенным духом — так и в природе иногда (очень редко) у дерева, пораженного молнией и обугленного до корней, еще долго цветет не затронутая пламенем вершина. Переход Гёльдерлина в патологическое состояние совершается постепенно; если у Ницше внезапно обрушивается огромное, небес духа достигшее здание, то у Гёльдерлина как бы крошатся один за другим камни фундамента, который постепенно оседает в вязкую почву бессознательного. Лишь в его поведении все яснее выступают признаки беспокойства, нервного страха, повышенная восприимчивость приводит к приступам бурного раздражения, и эти приступы повторяются все резче, промежутки между ними становятся все короче: в былые годы он мог оставаться на одном месте в продолжение целых месяцев, даже лет, прежде чем напряжение разрядится катастрофой, — теперь разрядка наступает быстрее. В то время как в Вальтерсгаузене и Франкфурте Гёльдерлин провел годы, в Гауптвиле и Бордо он выдерживает лишь несколько недель; его неприспособленность к жизни становится все безудержнее и агрессивнее. И жизнь снова бросает его, как разбитый челнок, в материнский дом — неизменную гавань всех его странствий. И в последнем отчаянии, вновь потерпев крушение, простирает он руки к тому, кто в юности направлял его судьбу: еще раз пишет он Шиллеру. Но Шиллер уже не отвечает, не желает поддержать его, и, как камень, падает он, всеми покинутый, в бездну своего рока. Еще раз отправляется он, неисправимый, в странствие, еще раз пробует «заняться воспитанием детей», но безрадостно его

отплытие: обреченный смерти, он заранее прощается навсегда.

И тут завеса опускается над его жизнью; его история становится мифом, а судьба — легендой. Известно, что «в прекрасные весенние дни» он «странствовал» по Франции и провел ночь на грозных, покрытых снегом высотах Оверни (так пишет он), в ледяной пустыне, среди бури и стужи, на жестком ложе, с заряженным пистолетом под рукой; известно, что он приехал в Бордо, в семью немецкого консула, и внезапно оставил этот дом. Но затем надвигается туча и скрывает его закат. Не он ли был тот чужестранец, о котором через десятки лет рассказывала в Париже некая дама? Он вошел в ее парк и, восторженный, с воодушевлением вел беседу с холодными мраморными изображениями богов. Правда ли, что по пути на родину его настиг солнечный удар, что «огонь, могучая стихия, охватил его», что «его поразил Аполлон» как сказал он в пророческом символе? Правда ли, что грабители отняли у него в пути одежду и последние деньги? На все эти вопросы мы никогда не получим ответа: непроницаемой тучей окутан его обратный путь, его закат. Известно только, что однажды к Маттисону в Штутгарте вошел некто, «бледный, как смерть, исхудалый, с пустым, блуждающим взором, длинными волосами и бородой, одетый как нищий», и, когда Маттисон в страхе отшатнулся от этого призрака, тот глухим голосом пробормотал свое имя: «Гёльдерлин». Теперь челнок разбит. Еще раз приплывают обломки к материнскому дому, но мачта надежды, руль разума сломлены навсегда, и с этих пор дух Гёльдерлина живет в безысходной ночи, лишь изредка освещаемой таинственными орфическими молниями. Его ум омрачен, но из глубин помешательства звучит иногда осмысленное слово, и, как отдаленные раскаты грома, проносится над поникшей головой величавый ритм поэзии. В беседе он не всегда способен уловить смысл, в письме простейшие намерения запутываются у него в вычурный клубок, все больше замыкается от мира его существо, все безудержнее льется поток звенящих слов, вытесняя осмысленную речь. Слой за слоем разрушается его дух, его личность; в возвышенном безумии он — только рупор пифического слова, «глашатай потусторонних велений» (говоря словами Ницше), толкователь и провозвестник высоких речей, которые нашептывает ему демон и которых не может постигнуть его ум. Люди робко сторонятся его (часто, словно зверь из клетки, вырывается у него нервное раздражение) или потешаются над ним; только Беттина, сумевшая и здесь, как у Бетховена и Гёте, почуять флюид гениальности, и Сенклер, сказочно преданный друг, узнают присутствие бога в почти животной тупости того,

кто «в небесное продан рабство». «Несомненно для меня в этом Гёльдерлине, — пишет эта изумительно чуткая женщина, — что божественная сила захлестнула его своей волной — сила языка, своим мощным, стремительным течением затопившая и поглотившая его сознание; и, когда воды схлынули, сознание его было уже расслаблено и умерщвлено». Никто не выразил благороднее и проницательнее его судьбу и никто так великолепно не донес до нашей души отзвук его демонических бесед (потерянных для нас, как импровизации Бетховена), чем Беттина, сообщавшая Погдероде: «Слушая его, невольно вспоминаешь шум ветра: он бушует в гимнах, которые внезапно обрываются, и всё это — будто кружится вихрь; и потом им как будто овладевает глубокая мудрость, — и тогда совершенно забываешь о том, что он сумасшедший; и, когда он говорит о языке и о стихе, кажется, будто он близок к тому, чтобы раскрыть божественную тайну языка. Потом снова мысли его тонут во мраке, он утомляется, запутывается, и ему кажется, что он этого не достигнет». Все его существо утопает в музыке: часами (как и Ницше в последние туринские дни) он сидит за роялем и, стуча ногтями о клавиши, берет аккорды, словно стараясь уловить веющие над ним бесконечные мелодии, вихрем проносящиеся в его голове, или в бесконечных монологах ритмично декламирует отдельные слова и целые гимны. Некогда вознесенный поэзией, блаженный энтузиаст, теперь он снесен, унесен звучащим потоком: с песнью на устах, подобно индейцу в «Гайавате», его брата по судьбе Ленау[75], он падает в бушующий водопад.

До глубины души потрясенные и в то же время «благоговейно взволнованные непостижимым чудом», мать и друзья сперва оставляют его в уютном родительском доме. Но все безудержнее неистовствует демон в больном; умирание рассудка сопровождается буйными взрывами, огонь, прежде чем угаснуть навсегда, еще вспыхивает зловещим пламенем. Они вынуждены отвезти его в клинику, потом к друзьям и, наконец, поместить в дом честного столяра Циммера. Со временем огонь угасает, припадки ослабевают, Гёльдерлин впадает в детство и становится по–детски кротким, грозы, потрясавшие его нервы, переходят в тягостный сумрак. Его каталептическое буйство превращается в тихое помешательство, и, хотя больной становится снова доступным, небо его духа остается отныне навеки омраченным, и лишь изредка сверкнет на миг светлый луч прояснения, освещая ему былое. Он способен еще вспоминать некоторые детали из прошлого, но себя самого он забыл. Как сквозь дымку сновидения, ощущает его обездушенное тело нежную благодать весенней природы, он вдыхает насыщенный ароматами сладкий

воздух полей; еще сорок лет бьется в выгоревшей изнутри оболочке одинокое сердце, но только тень Гёльдерлина призраком блуждает во времени. Гёльдерлин, блаженный юноша, давно унесен богами в облака, как Ифигения в Авлиде. В иных селениях живет он возвышенной жизнью.

А то, что еще сорок лет бессознательно плывет по мутным водам времени, — это лишь духовный труп Гёльдерлина, искаженная, призрачная тень, которая, не ведая самой себя, называет себя то «господином библиотекарем», то «Скарданелли».

ПУРПУРНЫЙ СУМРАК

Но и во тьме
Пылающие образы сияют.

Ах, себя мы не знаем:
В нас царит неведомый бог.

Орфические стихотворения, которые создает духовно ослепленный поэт в годы сумерек и полного мрака, его «ночные песни», принадлежат к числу самых необычайных творений мировой литературы: их можно сравнить в современную ему эпоху, да и во все времена, лишь с пророческими книгами Вильяма Блейка[76], как и он, посланника неба, глашатая богов, которого современники называли «unfortunate lunatic, whose personal inoffensiveness secures him from confinement»[77]. И здесь и там поэзия — магическое творчество под диктовку демона; и здесь и там детский наивный слух за явным значением слов улавливает изначальный орфический звук, прорывающийся из иных сфер; и здесь и там чуждая жизни, неведающая рука творит собственное, новое небо над сияющим звездами, объятым молниями духа хаосом и рождает собственный миф. Поэзия (и рисунок у Блейка) в сумерках души становится пифической вестью: как жрица, опьяненная необычайными видениями над вещими парами дельфийского ущелья, судорожно бормочет слова глубин, так здесь созидающий демон выбрасывает из погасшего кратера духа огненную лаву и раскаленные камни. В этих демонических стихотворениях Гёльдерлина звучит уже не земной, служащий средством общения язык, не человеческая речь, а чистый ритм, освобожденный от всякого смысла, то впадающий в полную невнятицу, то, как молния среди ночи, одной строкой магически освещающий глубины мира. В апокалиптическую сферу поставлен пророк:

С этих вещих гор
Видны долины, струи потоков,
И может человек узреть Восток
И перемен волшебных ряд ему душу волнует,
С небес нисходит
Правдивый образ, и слова богов
Щедрым дождем упадают, рождая отзвуки в рощах.

Речи сновидца стали мелодическим пророчеством, «отзвуком рощ», потусторонним голосом, волей повелевающей его волей: здесь поэт уже не говорит и не творит, а бессознательно вещает изначальные слова. Демон, изначальная мощная воля, лишил воли и дара речи усталый, колеблющийся дух и говорит его трепещущими устами, его безвольным языком, словно через мертвый, глухо гудящий рупор. Живой человек, прежний Фридрих Гёльдерлин угас, «его нет здесь», и, словно пустой маской, пользуется демон его бессознательным обликом.

Ибо эти ночные песни, эти отрывочные импровизации ясновидения, — они уже исходят не из защищенной от всех ветров, возделанной, земным светом озаренной сферы искусства, из области соизмеримого: это не кованая медь, вышедшая из упорядоченной мастерской духа, а метеорический металл, упавший с незримых небес вдохновения и преисполненный неземных магических сил. В ткани всякого подлинного стихотворения сплетены нити бессознательного наития и нити трезвого рассудка и умения; то одна, то другая нить выступает ярче. При нормальном развитии поэта (например, у Гёте) в зрелом возрасте техническая сторона, земной элемент обычно преобладает над вдохновением: искусство, которое первоначально является поэту лишь как таинственное предчувствие, преображается в его руках в мудрое мастерство, в подчиняющую души власть. В стихах Гёльдерлина, напротив, непрерывно берет верх вдохновение, демонизм гениальной импровизации, в то время как интеллектуальное начало, художественный расчет постепенно исчезают. В его поздних лирических созданиях все слабее становится внутренняя связь, строки текут друг за другом как попало, следуя только бурному течению звука; поток музыки перехлестывает через всякую преграду, всякую цензуру, ломает всякую форму. Ибо ритм стал уже самодержавным, изначальная сила возвращается в беспредельность. Иногда можно еще заметить, как Гёльдерлин, все больше теряющий себя, пытается сопротивляться этой непреодолимой силе, стремится удержать и развить единую поэтическую мысль. Но разливающаяся волна вырывает у него из рук недовершенное, и он стонет:

Немощный поэт все больше выпускает из рук руль своего творчества. «Как ручей, уносит в дали меня нечто необъятное, будто Азия», — говорит он о силе, отнимающей его у самого себя. Его ослабевший мозг словно бы не в силах удержать мысли, и они падают, бессвязные, в пустое пространство; то, что смело вознеслось на крыльях пафоса, оканчивается трагическим бормотанием. Нить речи запутывается, превращается в клубок

ритмически нагроможденных фраз, в котором не найти ни конца, ни начала: нередко едва зародившаяся мысль уже ускользает от быстро утомляемого внимания поэта. Как бы дрожащей рукой неуклюже склеивает он беспомощные переходы плоскими «ведь» или «но это», или в изнеможении торопится закончить свою речь бессильно покорными словами: «Многое можно было бы сказать об этом». Такое стихотворение, как «Патмос», в необъятной широте духовного охвата протянутое над вечностью, словно шатер небосвода, в окончательной редакции распыляется в бормотание, в жалкий набросок того, о чем поэт хотел возвестить; не став лирическим излиянием, связная речь как бы распадается в нем на ряд стенографических записей.

Теперь
Хотел бы я путь рыцарей воспеть
В Иерусалим, страдания в Каноссе
И Генриха. Но чтобы мне при этом
Не изменило мужество. Понять должны мы
Это прежде. Ведь как ветер утра — имена
От дней Христа. И будет с нами.

Но эти как будто косноязычные звуки, в которых нередко отсутствует внешняя последовательность мыслей, магически связаны высшим смыслом. Опутанный пышными лианами случайных образов, дух уже не в силах спаять частности; бессвязность мышления распускает все синтаксические петли, но под взорванной формой жарче и ярче пылает раскаленное содержание поэзии Гёльдерлина: в этих великих песнях ваятель превращается в могучего духовидца, горящий взор которого видит весь мир в зареве поэтического пожара. В своем ритмическом упоении, в алогическом опьянении Гёльдерлин достигает таких глубин языковой мудрости, какие не были ему доступны, пока он пребывал в здравом уме, — «слова богов щедрым дождем упадают, рождая отзвуки в рощах». Если новый стиль его гимнов утратил утреннюю прозрачность, чистоту контуров, утонувшую в возвышенном смятении, то демоническое вдохновение компенсирует их внезапными озарениями духа, которые бросают ослепительный свет на хаос чувств и на миг вырывают из мрака все глубины и вершины природы. Отныне поэтические озарения Гёльдерлина налетают, как буря, как молния: они кратковременны и вырываются неожиданно из мрачно гремящих туч его широкошумных од, но они освещают необъятный горизонт. Поэтическая одержимость Гёльдерлина охватывает весь мир; космическими видениями, покинув певца,

уносятся его напевы в свою отчизну, в хаос.

Скитаясь во мраке, лишь изредка прорезаемом зловещим сверканием молний, полуослепленный, он прикасается к всемирным связям, к знамениям и образам времен и сфер. И в этом чудесном странствии в край, где нет дорог, почти в самом конце пути, за миг до падения в пропасть, совершается чудо: в глубочайшем лабиринте, в бурном сумраке духа, встречает он то, что тщетно искал при свете рассудка: *тайну Эллады*. На всех дорогах своего детства ждал он ее, в небесах идеала, в сфере грез искал он в юности свою Элладу, тщетно посылал он на поиски мечтателя Гипериона ко всем берегам современности и былого. Он вызвал из подземного царства тень Эмпедокла, прочитал книги мудрецов, «изучение греков заменяло ему общение с друзьями»; только потому стал он так чужд своему отечеству, своему времени, что вечно находился в пути к этой воображаемой Элладе, и, сам пораженный своей зачарованностью, не раз спрашивал себя:

Что это, что
К старым, благим берегам
Влечет меня так, что люблю их
Я больше, чем свою отчизну?
Ибо, словно в небесное
Проданный рабство,
Я там, где прошел Аполлон.

Эллада была постоянной целью его странствий, она лишила его домашнего очага, вырвала из объятий родного народа, бросила в пропасть вечных разочарований, завела в дебри отчаяния, беспросветного, безысходного одиночества.

И вот среди хаоса чувств в миг глубочайшего расщепления духа, запылала ему тайна Эллады. Как Вергилий вел Данте, так Пиндар[78] ведет великого скитальца, заблудившегося в стране струящегося потоком слова, навстречу последнему опьянению гимнической речи, и, ослепленный, он видит в облике мифа, пылающий словно карбункул в развернувшемся ущелье, тот эллинский мир, который впервые извлек из бездны на свет другой одержимый демоном и демоном просветленный мудрец — Ницше. Гёльдерлин сумел только заглянуть в эту пламенную сферу и пророчески возвестить о ней, но его весть — это первое живое, горячей кровью напоенное, чувственное прозрение, открывшее засыпанный прахом мировой кладезь духа. Это уже не классическая, гипсовая Греция гуманистов, которую проповедовал Винкельман[79], не расслабленная Эллада

эллинизма, которую воссоздавал Шиллер в своем «робком, несмелом подражании античности» (убийственное определение Ницше): это азиатская, восточная Греция, еще кровавая и юная, едва вырвавшаяся из варварства, еще дышащая горячими парами материнского лона хаоса. Дионис, опьяненный, в вакхическом экстазе, появляется из мрака пещеры; уже не холодный, стеклянно–прозрачный свет Гомера ласкает ясные формы жизни: трагический дух вечной судороги исполински возрастает в восторгах и муках. Только прорыв демонизма в нем самом позволил Гёльдерлину впервые узреть демонизм в античности, показать, что эта изначальная Греция есть видение начала мира, в котором связаны в единую величавую перспективу исторические эпохи, Азия и Европа, и сливаются друг с другом культуры варварства, язычества и христианства.

Ибо та осиянная Греция, которую видит Гёльдерлин из своего мрака, — это уже не маленькая Эллада, выдвинутый в море полуостров, а центр мира, начало и средоточие всякого бытия. «Оттуда исходит, туда указует грядущий бог». Это источник всего духовного, внезапно пробившийся из ущелья варварства, и в то же время святое море, куда впадали некогда потоки народов, мать будущей «Germania», звено, соединяющее мистерию Азии с мифом о распятом; как и Ницше в последнем крушении духа, Гёльдерлин среди своих сумерек преисполнен прозрения глубочайшей, высшей связи Христа и Пана, трагическим чаянием «распятого Диониса», которым мнил себя Ницше в последнем упоении. Неизмеримо вознесен символ Эллады. Никогда не создавал поэт более смелую концепцию истории, чем Гёльдерлин в своих последних, на первый взгляд лишенных смысла песнях.

И тут, в этих гремящих песнях, в глыбисто–хаотических, громоздящихся, как утесы, переводах из Пиндара и Софокла, язык Гёльдерлина поднимается над эллинистической, чисто аполлоновской ясностью его первых опытов: словно гигантские обломки микенской стены, мифической, изначальной Греции высятся эти переложения трагических ритмов в мире нашего холодного, искусственно согретого языка. Не слово поэта, не трезвое значение каждой строки в сохранности переправлено здесь с одного языкового берега на другой: пламенное ядро созидающей страсти вновь возгорается в своем исконном могуществе. Подобно тому, как в органическом мире слепые слышат яснее и глубже, подобно тому, как омертвение одного чувства повышает восприимчивость, яркость других чувств, так дух Гёльдерлина–художника шире раскрывается для ритмической мощи глубин с той поры, как померк для него ясный свет трезвого разума: с неистовой смелостью сжимает он язык, пока

кровь мелодии не брызнет из всех его пор; он ломает кости синтаксического строения, чтобы сообщить им новую гибкость, и звенящими ритмическими ударами вновь выковывает их звучащее напряжение. Как Микеланджело в своих незавершенных глыбах, так Гёльдерлин в своих хаотических фрагментах совершеннее, чем само совершенство, которое всегда знаменует конец, завершение: не голос одного поэта, а хаос, первобытная мощь звучит в них могучим гимном.

Так величественно, в пурпурном сумраке, уходит в ночь дух Гёльдерлина; прежде чем обратиться в черный прах, костер еще раз мощно взметает в небо свое пламя. Не только мечтательный гений Гёльдерлина, но и демон его, безудержный в своей тоске, — подобие божества. Когда у других поэтов демоническое начало прорывается наружу, взрывая сковывавшую его форму человеческой личности, пламя его обычно замутнено парами алкоголя (Граббе[80], Гюнтер[81], Верлен, Марло[82]) или смешано с дымящимся фимиамом наркотического самоусыпления (Байрон, Ленау). Опьянение Гёльдерлина чисто, и его уход — не падение, а героический возврат в беспредельность. Язык Гёльдерлина растворяется в ритме, его дух — в возвышенном видении: он растворяется в своей исконной стихии. Самый закат его — музыка, его умирание — песнь. Подобно Эвфориону, символу поэзии в «Фаусте», сыну немецкого и эллинского духа, только тленной, телесной частью своего существа он погружается во мрак небытия; серебристый ореол его взвивается к небу и парит среди звезд.

СКАРДАНЕЛЛИ

Но он далеко, его здесь нет,
Он путь утратил, ибо ему
Гении дали язык небесный.

На протяжении сорока лет земная жизнь Гёльдерлина окутана облаком безумия; на земле остается лишь его жалкая стареющая тень — Скарданелли: ибо так и только так подписывает его беспомощная рука беспорядочные листки со стихами. Он забыл самого себя, и мир забыл его.

Среди чужих людей, в доме честного столяра, тянется жизнь Скарданелли далеко в глубь столетия. Незаметно пролетает время над сумеречным челом, и наконец белеет от его бледного прикосновения некогда светлокудрая голова. Вдали новый мир рождается в роковых падениях и переменах: Наполеон вторгается в Германию и получает отпор, Россия преследует его до Эльбы и Святой Елены, там живет он, словно скованный Прометей, еще десять лет, умирает и становится легендой, — Тюбингенский отшельник, некогда воспевавший «Аркольского героя», ничего не знает об этом. Шиллера, властителя его юности, однажды ночью опускают в могилу веймарские ремесленники, годы и годы истлевает его прах, потом раскрывается гроб, и Гёте задумчиво держит в руках череп друга, — но Скарданелли, в «небесное проданный рабство», уже не понимает слова «смерть». И сам Гёте, восьмидесятитрехлетний веймарский мудрец, уходит в небытие вслед за Бетховеном, Клейстом, Новалисом, Шубертом; даже Вайблингер, студентом часто посещавший Скарданелли в его уединении, уже похоронен, — а он все еще влачит «свое змеиное существованье». Вырастает новое поколение, безвестные сыновья Гёльдерлина, Гиперион и Эмпедокл, уже любимые и признанные, странствуют по немецкой земле, — но ни слова, ни звука об этом не доносится в Тюбингенский склеп его духа. Он пребывает вне времени, весь погруженный в вечность, в ритм и мелодию.

Время от времени зайдет чужой человек, любопытный посетитель, взглянуть на забытого поэта, уже ставшего легендой. К старой городской башне прислонился домик, и там наверху, в мезонине с зарешеченным окном, из которого, однако, открывается широкий вид на окрестности, — тесный приют Скарданелли. Добрый столяр провожает посетителя наверх к маленькой двери: за ней слышится речь, но в комнате нет никого, кроме больного, непрерывно бормочущего что–то в высоком стиле. Будто псалмы, льется с его уст этот смятенный поток слов

без формы и смысла. Иногда помешанный садится за рояль, играет часами, но не находит связи между звуками, не может извлечь осмысленного звучания; раздаются только мертвые ряды аккордов и с фанатическим упорством повторяется одна и та же скудная и краткая мелодия, ее сопровождает призрачный стук запущенных ногтей по расстроенным клавишам. Но все же изгнанник духа пребывает постоянно в стихии звука, ритма: как в эоловой арфе звенит ветер, пролетая над отверстием выдолбленного тростника, так и здесь сквозь выжженный мозг тянется вечный звон стихии.

Наконец, объятый невольным трепетом, стучится подслушивающий посетитель в дверь; глухое, встревоженное, испуганное «войдите» раздается в ответ. Худощавый человек, похожий на канцеляриста из рассказа Гофмана, стоит посреди маленькой комнаты; хрупкий стан почти не согнулся под бременем лет; волосы, уже поседевшие и поредевшие, падают на красиво очерченный лоб. Пятьдесят лет страданий и одиночества не смогли до конца разрушить благородство этого некогда юношеского облика; острая линия, отточенная лезвием времени, обрисовывает чистый силуэт от нежного изгиба висков до сурово очерченных губ и округлого подбородка. Изредка вздрагивают нервы, внезапная судорога пробегает по измученному лицу, и все тело, вплоть до костлявых кончиков пальцев, словно пронизывает электрический ток. Но до ужаса неподвижным остается некогда столь мечтательный взор: призрачно немой и невидящий, как у слепого, покоится его зрачок под веками. И все же мысль и жизнь еще тлеет и вспыхивает где–то в этом блуждающем призраке: бедный Скарданелли уже сгибается с преувеличенной угодливостью в бесконечных поклонах и реверансах перед высоким гостем. Поток почтительных обращений — «Ваше высочество! Ваше святейшество! Ваше преосвященство! Ваше величество!» — взволнованно срывается с его уст, и с подавляющей предупредительностью провожает он гостя к подобострастно придвинутому стулу. Беседа не клеится, беспокойный и смятенный, он не в силах удержать нить мысли и логично ее развивать; чем судорожнее старается он говорить связно, тем больше запутывается в клубке слов и непонятных звукосочетаний, причудливых и фантастических, уже не принадлежащих немецкому языку. Он еще понимает с трудом некоторые вопросы, еще мерцает в омраченном мозгу луч просветления, когда называют имя Шиллера или вообще упоминают образы былого. Но если кто–нибудь неосторожно обмолвится именем «Гёльдерлин», Скарданелли приходит в гнев и ярость. Если беседа затягивается, больной постепенно

становится беспокойным и нервным: напряжение мысли и попытки сосредоточиться слишком мучительны для его усталого мозга; посетитель прощается, и до самой двери сопровождают потрясенного гостя поклоны и реверансы.

Но удивительно: в этом лишенном рассудка человеке, которого нельзя одного выпустить на улицу (потому что гордость образованного общества Германии, господа студенты, издеваются над несчастным и пьяным улюлюканьем доводят его до бешеных вспышек), среди пепла разрушенного духа до последнего дня сохраняется горящая искра: это поэзия. Только одна она продолжает жить — что достаточно символично — и после его духовного заката. Скарданелли сочиняет стихи так, как сочинял их, может быть, в детстве Гёльдерлин. Часами он исписывает целые листы стихами и фантастической прозой — Мёрике, растерявший их, не удостоив внимания, рассказывает, что ему принесли целые бельевые корзины этих рукописей; и если посетитель просит у Скарданелли листок на память, он немедленно садится и пишет уверенной рукой (и почерк не поддался разрушению) по желанию стихи о временах года, или о Греции, или «на отвлеченные темы» — например:

Подобно дня горящего рожденью,
Что льющимся с высот лучей потоком
Соединяет сумерек виденья, —
Познанье, в духе скрытое глубоком.

Внизу он подписывает какую–нибудь фантастическую дату (едва дело касается реальных вещей, разум его покидает) и «с глубоким почтением Скарданелли».

Эти строки, созданные угасшим рассудком, стихи Скарданелли, нисколько не похожи на стихотворения сумеречных дней, часов пурпурного сумрака, на широкошумные оды «ночных песен»: в них совершается таинственный возврат к первоначальным формам. Ни в одном из этих стихотворений он не прибегает к свободным ритмам гимнов, созданных у порога безумия; все они рифмованы (нередко только по принципу ассонанса) и написаны правильными строфами, все требуют короткого дыхания в противоположность прежним широким и бурным потокам. Как будто его нетвердый, неустойчивый дух боится в свободной оде соскользнуть в буйный водоворот ритма и опирается на рифму, как на костыль. Ни одно из этих стихотворений нельзя назвать разумным и ясным, и в то же время ни одно из них не назовёшь бессмысленным; это уже не поэтическая, а только звуковая форма, лирически вторящая

какому–то неопределенному смыслу, который поэту не удается установить логически. Но все же эти стихи умалишенного, стихи Скарданелли, — еще стихи, в то время как творчество других душевнобольных поэтов — например, стихи Ленау, сочиненные в Винентальской больнице, — представляют собой пустое нагромождение рифм («Но швабы слабы, слабы, слабы»). В стихах Скарданелли еще клубятся непроницаемыми тучами сравнения, еще звучит подчас с потрясающей искренностью вопль души, как в этом бесподобном четверостишии:

Давно я испытал земные наслажденья,
И юности моей угасли треволненья.
Давно прошел апрель, и дни умчались мая:
Я стал ничем, и жить я боле не желаю.

Это похоже скорее не на стихи умалишенного, а на стихи поэта–ребенка, большого поэта, впавшего в детство; в них есть наивность и непринужденность детского мироотношения, но нет ничего бессвязного или чудовищного, каких–нибудь нелепых преувеличений. Как в букваре, следует картинка за картинкой, и с наивностью шуточного стиха рифмуются возвышенные строки. Может ли семилетний ребенок воспринять пейзаж чище и простодушнее, чем Скарданелли, когда он пишет:

Я от той картины мирной,
Где стоит зеленый бор,
Как от вывески трактирной,
Оторвать не в силах взор.
Тихих, милых дней отрада
Льет мне свой спокойный свет.
Спрашивать тебе не надо,
Коль я должен дать ответ.

Без тени задумчивости, вызванные лишь случайным дуновением чувства, подобные музыкальной импровизации, проносятся картины — игры блаженного ребенка, для которого в мире существуют только цвета и звуки и зыбкая связь форм. Как в часах со сломанными стрелками продолжает бессмысленно тикать механизм, так Скарданелли — Гёльдерлин творит в пустое пространство погасшего мира: дышать значит для него творить. Ритм пережил в нем рассудок, поэзия — жизнь. Так исполняется в трагическом искажении самое глубокое желание его жизни — быть только поэтом, всем существом всецело раствориться в

поэзии. Человек умирает в нем раньше, чем поэт, рассудок раньше, чем мелодия; смерть и жизнь воплощают в его судьбе то, чего он сам некогда пророчески пожелал как истинного конца истинного поэта: «Сгорая в огне, понесть наказанье за то, что огонь укротить не смогли мы».

ВОСКРЕСЕНИЕ В СОВРЕМЕННОСТЬ

…Был я утреннею тучкой,
Растаявшей, как дым, и праздный мир
Еще дремал, когда она пылала
В лучах восхода…

Эмпедокл

История — самая суровая среди богинь. Бесстрастным и неподкупным взором созерцает она глубины времен и железной рукой, без улыбки и сострадания сообщает событиям форму. Непоколебимая, она кажется равнодушной, но все же есть в ее бесстрастии ведомая ей тайная отрада. Ее задача — оформлять события, судьбы сгущать в трагедии, а радости ее — в этой суровой работе создавать маленькие аналогии, неожиданные, причудливые сопоставления народов и времен, знаменательные случайности. По ее воле ничто не остается одиноким в своей судьбе, всему подыскивает она параллель. Так и посмертной судьбе Гёльдерлина находит она точное подобие.

7 июня 1843 года детски легкое тело угасшего гения унесли из комнаты и опустили в землю. Скарданелли умер, а Гёльдерлин еще не воскрес в поэзии и в славе. Его подлинное существо забыто, курсы истории литературы вскользь упоминают его имя в числе второстепенных светил — спутников Шиллера, его бумаги — целые тома и кипы — частью небрежно заброшены, частью отправлены в Штутгартскую библиотеку, где каждая пачка снабжается номером и шифром Mcrt[83]. Теперь они истлевают в забвении, так как профессиональные историки литературы, ленивые стражи гения, перелистывают их едва ли раз в пятьдесят лет. По какому–то безмолвному уговору они считаются негодными для чтения, как создания умалишенного, графомана, как курьез, и на протяжении почти четверти века никто не решается запылить пальцы об эти нетронутые кипы.

За несколько месяцев до того, в самом конце 1842 года, в Париже, на Boulevard des Italiens, падает на улице полный господин, пораженный ударом; покойника вносят в подворотню и опознают в нем министерского советника и бывшего консула Анри Бейля. Один–два некролога, появившиеся в газетах, напоминают, что monsieur Бейль написал под псевдонимом Стендаль несколько остроумных книг: путевые заметки, романы. Но никто не замечает его смерти. Многочисленные кипы его

рукописей (чтобы они никого не обременяли) переправляются в Гренобльскую библиотеку и в течение полувека пылятся там, непотревоженные; как и рукописи Гёльдерлина в Штутгарте, они тоже считаются неинтересными для чтения, лишенными всякой ценности упражнениями одержимого страстью к писательству мономана; в течение пятидесяти лет никто не берет на себя труд расшифровать их. Два поколения одинаково равнодушно проходят мимо творений величайшего французского прозаика и величайшего немецкого лирика. История в своей причудливой иронии любит такие сопоставления.

Но Стендаль пророчески написал: «Je serai célèbre vers 1900»[84], — и приблизительно в это же время гений Гёльдерлина, как звезда, поднялся над немецким миром. Единицы уже и прежде предугадывали значение того или другого; но только Фридрих Ницше — ясный и прозорливый ум последнего столетия, — только он узнал в них обоих своих духовных предков. Великолепие свободы открывает он в одном поэте, который в звуках гимнов покидал тесные пределы своей природы, чтобы броситься в мир, великолепие независимости в другом, в своей неумолимой проницательности достигавшем глубин самопознания; один был гений вдохновенный, другой — гений божественно трезвый, но в обоих жила пламенная страсть к искусству, оба остались чужды и непонятны своей эпохе, ибо воплощали в себе жар или холод, но не теплоту умеренности, обычности, популярности. В них находит он, великий ясновидец, оба полюса своего существа, даже не зная их до конца: «Анри Брюлар» — психологическое завещание Стендаля — в то время еще покрыт пылью так же, как гимны Гёльдерлина; еще одно поколение успело прожить целую жизнь и умереть, прежде чем их ядро было извлечено из–под темной коры забвения и равнодушия.

Зато поистине величественно возвращение Гёльдерлина в современность. Подобно прекрасной статуе греческого юноши, которая столетиями покоилась нетронутая под сыпучими песками времени, предстает он — символ вечной юности — в нетронутой красоте. Иные поэты воспринимаются двояко, воспринимаются по–разному в разные эпохи своей жизни: Гёте — бурный отрок, глубокомысленный муж, ясновидящий старец, Шиллер — пламенный зачинатель, вдумчивый завершитель. Он же, Гёльдерлин, всегда представляется духовному взору под знаком юности (как Кант — всегда под знаком старости): облако, его похитившее, сохранило его нетленным. Лишь окрыленным рисуется он воображению, сияющим гением утренней зари, поэтом солнечного восхода с омытыми росой очами; всегда он

будто нисходит с высот, спускается из высшей сферы, и стихи его насыщены не кровью, семенем и дневным жаром, а пламенем другого, неземного огня. Даже демонической, темной силе, зловеще, смертельно его пронизавшей, его чистота сообщает серафический блеск: огонь без дыма, взлет без судороги, экстатическое слово кротко льется с его уст. И вот, сияющий чистотой, идет он навстречу поздним поколениям, словно героический символ немецкого идеализма, символ духовно–мечтательного парения в облаках, которое нашло у Шиллера театральное, у Фихте теоретическое, у романтиков католически–мистическое воплощение, а в широких народных массах уже давно выродилось в плоский политический оптимизм.

В Гёльдерлине этот великолепный расцвет сердца приобретает исключительно яркую мощь, ибо

> Но там, где бродят чистые, — явственней
> Витает дух, —

и сама его судьба, слагаясь в героическую легенду, возвеличивает его слово. Воплощая безграничное стремление к безграничным небесам, цветущий энтузиазм всякой юности, встает он, вечный юноша, сияя мраморной белизной, перед каждым новым верующим поколением. Если Гёте — это Зевс Отриколийский[85], бог полноты и силы, то Гёльдерлин — это юный Аполлон, бог утра и песни. Мифом о нежном герое, святом и чистом, веет от его тихого образа, и, как юный серафим, опоясанный и окрыленный, витает серебристый луч его песни над нашим тяжелым и смятенным миром.

ГЕНРИХ ФОН КЛЕЙСТ

ГЕНРИХ ФОН КЛЕЙСТ

Выносит бурю омертвелый дуб,
Но крепкий буря сломит и повалит,

Вцепившися в роскошную вершину.

Пентесилея[86].

ГОНИМЫЙ

Я тебе, наверно,
Кажусь загадкой? Правда? — Можешь быть
спокоен. Бог мне кажется такой же.
«Семейство Шроффенштейн».

Нет ветра, который не носил бы его, мятежного, нет города, в котором бы он, вечный странник, не побывал. Почти всегда он в пути. Из Берлина в грохочущей почтовой карете мчится он в Дрезден, к Рудным Горам, в Байрейт, в Хемниц, внезапно его тянет в Вюрцбург, потом он пересекает места, занятые наполеоновской армией и попадает в Париж. Он решает остаться там на год, но спустя несколько недель уже бежит в Швейцарию, меняет Берн на Тун, Базель опять на Берн и, как брошенный с размаху камень, падает будто с неба в тихую обитель Виланда, в Османштет. Прошел день — и его гонит дальше, еще раз с бешеной быстротой он проносится через Милан, мимо итальянских озер, снова в Париж, очертя голову он бросается в Булонь, в гущу вражеской армии, и, смертельно больной, неожиданно пробуждается в Майнце. Снова кидается он в Берлин, в Потсдам; служба приковывает его на целый год к Кенигсбергу, потом он срывается с места и устремляется наперерез французской армии в Дрезден, но его хватают по подозрению в шпионаже и отправляют в Шалон. Едва получив свободу, он начинает вновь кружить по городам и, не считаясь с войной против Австрии, стремится из Дрездена в Вену; во время битвы при Асперне его арестуют, и он бежит в Прагу. Время от времени он на целые месяцы исчезает, как река, уходящая под землю, и появляется опять где–нибудь за тысячу миль; в конце концов сила притяжения швыряет его в Берлин. Несколько раз уже со сломанными крыльями он перелетает с места на место; обессилев, он в поисках чащи, которая скрыла бы его от свирепого охотника, ищет приюта во Франкфурте, у сестры, у родных. Но покоя он не находит. Тогда он еще раз садится в карету (его настоящее, единственное жилище за все тридцать пять лет), отправляется в Ванзее и пускает себе пулю в лоб. Там, у проезжей дороги, его могила.

Какую цель преследует, странствуя, Клейст? Или, вернее, кто преследует его, побуждая к вечным странствиям? Никакая филология не поможет понять это: почти все его путешествия

лишены смысла; они бесцельны и, по–видимому, беспричинны. Деловыми мотивами их не объяснить. То, что в добросовестном исследовании называют причиной, обычно является лишь поводом, обманчивой маской, скрывающей лик демона. Для рассудительного человека блуждания этого Агасфера[87] останутся вечной загадкой; и потому вовсе не случайно трижды арестуют Клейста как шпиона.

В Булони Наполеон готовится к высадке в Англии, — в расположении его войск, как лунатик, блуждает только что получивший отставку прусский офицер. Чудом спасается он от расстрела. Французы идут на Берлин, он же спокойно разгуливает среди солдат, пока его не высылают. У Асперна австрийцы вступили в решительное сражение, а этот странный, не от мира сего скиталец пересекает поле битвы с несколькими патриотическими стихотворениями в кармане вместо удостоверения личности. Такая беспечность логически необъяснима: здесь властвует чья–то мощная воля, отчаянная тревога измучившей себя души. Чтобы объяснить его странствия, поговаривали о секретных поручениях, — этим можно было бы объяснить одно, два путешествия, но не вечное бегство на протяжении всей жизни. По сути же, странствия Клейста лишены цели.

У него нет цели: как стрела, летит он, но не в определенный город, не в определенную страну, не с определенным намерением, срываясь, словно с туго натянутого лука, — он убегает от самого себя. Он хочет убежать от себя, обогнав самого себя, он (сходный образ встречается у Ленау, глубоко родственного ему поэта) меняет города, как больной в жару — полотенца. Всюду ищет он прохлады, ищет выздоровления, но нет очага для гонимого демоном, нет для него приюта. Так бродит по разным странам Рембо, так Ницше меняет города, а Бетховен — квартиры, так Ленау перебирается с континента на континент: каждый из них чувствует над собой бич, ужасный бич внутренней тревоги, живет под знаком трагического непостоянства бытия. Все они гонимы неведомой силой и навек обречены пребывать в ее власти: она проникла в их кровь и бешено гонит ее по жилам, безраздельно господствует в их мозгу. Они должны погибнуть сами, чтобы погубить своего врага, своего властелина и демона.

Клейст знает, куда ведет его демон. Знает с самого начала: в пропасть. Не знает он только, удаляется ли он от пропасти или, пылая, стремится к ней навстречу. Подчас кажется (Гомбургский принц[88] признается в этом перед открытой могилой), будто пальцы его судорожно цепляются за жизнь, глубоко зарываясь в последний клочок земли, который может удержать его от гибели;

и тогда он ищет спасения от страшной тяги к глубинам, пробует уцепиться за сестру, за женщину, за друга, чтобы те не дали ему упасть. Иногда же он изнемогает от страстного желания броситься навстречу концу, навстречу последнему падению в последние глубины. Вечно он помнит о пропасти, но не знает, впереди она или позади, жизнь в ней или смерть. Пропасть Клейста — внутри его существа, потому он не может ее избегнуть. Она всегда рядом с ним, будто тень.

Так мечется он по странам, словно один из тех живых факелов из христианских мучеников, которые были окутаны паклей и подожжены по приказу Нерона: объятые пламенем, мчались и мчались они без цели вперед. Подобно им, Клейст не замечал никаких вех на дороге; едва ли успевал он рассмотреть города, в которых пришлось ему побывать. Вся его жизнь — вечное бегство от пропасти и вечное стремление к глубинам, ужасная, мучительная гонка со сдавленным горлом и бешено бьющимся сердцем. Отсюда этот величественно–жуткий крик радости, когда, изнемогая от муки, он добровольно бросается в бездну.

Жизнь Клейста — это не жизнь, а бешеная скачка навстречу концу, грандиозная охота, звериное опьянение кровью и чувственностью, жестокостью и жестоким, охота, сопровождаемая фанфарами и радостным улюлюканьем при виде добычи. Стая несчастий гонится за ним: как загнанный олень, он бросается в чащу, и крутым усилием воли ему иногда удается схватить одну из гончих судьбы; он закалывает свою жертву — три, четыре, пять охваченных вспышкою страсти, напоенных горячей кровью произведений — и, окровавленный, он снова мчится в заросли. Когда же они готовы настигнуть его, быстроногие псы судьбы, он подымается в последнем прекрасном порыве и — чтобы не стать добычей обыденности — отважным прыжком бросается в бездну.

ИЗОБРАЖЕНИЕ НЕИЗОБРАЗИМОГО

Я не знаю, что сказать тебе обо мне,
человеке неописуемом.

Из письма.

У нас почти нет его изображений. На чрезвычайно неудачной миниатюре и на другом, тоже невысокого достоинства портрете мы видим вполне заурядное, круглое мальчишеское лицо уже взрослого человека, ничем не примечательное лицо молодого немца с черными вопрошающими глазами. Ни одна черта не изобличает поэта или хотя бы просто человека, живущего духовной жизнью, ни одна деталь не порождает любопытства, вопроса о душе, скрытой под этой холодной внешностью; проходишь мимо равнодушно, ничего не угадывая, не проявив даже особого интереса. Внутренний мир Клейста таился слишком глубоко под его наружностью. Его тайну нельзя было раскрыть во плоти, выразить резцом.

Нет и рассказов о нем. Все свидетельства современников, даже друзей, чрезвычайно скудны, и все они плохо очерчивают его облик. На одном как будто сходятся все: он не был ярок, и не бросались в глаза его характер и внешность. В нем не было ничего, приковывающего внимание людей: он не возбуждал в художнике желании взяться за кисть и не манил поэта рассказать о нем. В нем была, должно быть, какая–то беззвучность, незаметность, странная невзрачность, было что–то мешающее стать тайному явным — исключительная непроницаемость. Сотни людей говорили с ним, не подозревая, что он поэт; друзья и товарищи встречались с ним из года в год и ни разу не запечатлели на бумаге этих встреч; о тридцати пяти годах его жизни нельзя собрать и десятка анекдотов. Чтобы яснее ощутить, как призрачен был образ Клейста для его поколения, надо вспомнить Виландово описание приезда Гёте в Веймар — вспышку пламени, которое ослепляет каждого, кому оно сверкнет издалека хоть раз в жизни; надо вызвать в памяти сияние, которое излучали на свою эпоху Байрон и Шелли, Жан — Поль и Виктор Гюго, сияние, которое тысячекратно отразилось в разговорах, письмах, стихах. Между тем никто не брался за перо, чтобы упомянуть о встрече с Клейстом; три строчки, набросанные Клеменсом Брентано, рисуют самый законченный портрет, какой можно найти среди дошедших до нас записей: «Приземистый

тридцатидвухлетний человек, круглоголовый, с быстро меняющимся настроением, детски добрый, бедный и замкнутый». Даже это скупое описание говорит больше о характере, чем о внешности. Все смотрели мимо него, никто не заглянул в его лицо. Все, перед кем он промелькнул, заметили только внутренний его облик.

Его оболочка была слишком тверда (и в этом in nuce[89] трагедия его жизни). Все он таил в себе. Его страсти не отражались в глазах. Его порывы угасали на устах, замирали на первом слове. Он говорил мало, быть может, из застенчивости, ибо не обладал даром слова, — но, может быть, и в силу абсолютной скованности чувства.

В одном письме он сам с потрясающей силой говорит о своей неспособности к речи, о печати, жгущей его уста. «Не существует, — пишет он, — средств для общения. Даже то единственное, чем мы обладаем, — язык, — не пригоден для этого; он не может обрисовать душу и создает лишь отрывочные фрагменты. Поэтому меня охватывает чувство, похожее на страх, всякий раз как я хочу кому–нибудь открыть свой внутренний мир». И он молчал, молчал не из высокомерия или вялости, а из чрезмерной целомудренности чувств, и это молчание, глухое, мрачно–задумчивое, тягостное молчание, в котором он проводил среди людей целые часы, было единственное, чем он обращал на себя внимание, оно и еще некоторая рассеянность, словно облачность на ясном небе. Иногда он внезапно обрывал речь, устремляя вперед неподвижный взор (всегда внутрь — в глубь незримой пропасти) — и Виланд рассказывает, что он «время от времени что–то бормотал за столом и имел вид человека, оставшегося наедине с собой или своими мыслями или занятого совершенно другими делами». Он не умел беседовать и быть непосредственным, все общепринятое и условное было ему настолько чуждо, что одни неприязненно отмечали «что–то мрачное и странное» в этом Каменном госте, в то время как других раздражала его резкость, цинизм, его чрезмерная насильственная правдивость (когда подчас, раздосадованный собственным молчанием, он заставлял себя говорить). Вокруг него никогда не создавалось атмосферы легкой беседы, его лицо и речь не излучали ласку и обаяние. Лучше всех понимавшая его Рахиль[90] выразила это лучше всех: «От него исходила суровость». Даже она, обладавшая таким ярким даром изображения и повествования, сумела выразить лишь дух его личности, а не обрисовать его пластический облик. Большинство людей, встречавшихся с ним, не замечали его или отшатывались с ужасом и мучительным чувством. Немногие, знавшие его лучше,

любили, и любившие любили страстно; но и в их душу закрадывался в его присутствии тайный страх, ставивший границы сближению. Тем же, кому этот скрытный человек открывал душу, он показывал всю ее глубину. Но каждому сразу становилось ясно, что эта глубина — глубина пропасти. Никто не чувствует себя хорошо рядом с ним и все же он магически привлекает к себе близких. Никто из знавших его не покидает его окончательно, но никто не выдерживает его до конца: давление его личности, накал его страсти, непомерность его требований (почти от каждого он требует совместной смерти!) слишком гнетут, чтобы их можно было вынести. Каждый стремится к нему, и каждого отталкивает его демон; каждый доверяет ему самое высокое и в то же время самое ужасное, каждый сознает, что только шаг отделяет его от смерти и гибели. Когда Пфюль в Париже не застает его вечером дома, он бежит в морг искать его среди самоубийц. Когда Мария фон Клейст не получает от него известий в течение недели, она посылает сына отыскать его, чтобы не дать свершиться самому страшному. Кто не знал его, считал его равнодушным и холодным. Кто его знал, содрогался в ужасе перед сжигавшим его мрачным огнем. Никто не может прикоснуться к нему, поддержать его: для одних он слишком горяч, для других слишком холоден. Только демон остается ему верен до конца.

Он знает сам, что «опасно связываться со мной», — так он сказал однажды. Поэтому он не винит тех, кто отстраняется от него: всякого, кто приближался к нему, обжигало его пламя. Вильгельмине фон Ценге, своей невесте, неумолимостью нравственных требований он испортил молодость. Ульрику, любимую сестру, лишил состояния. Марию фон Клейст, искреннего друга, оставляет обездоленной и одинокой. Генриэтту Фогель тянет за собой в могилу. Он знает своего грозного демона, ужасную, неподвластную пространству силу его воздействия; поэтому он все больше, все судорожнее замыкается в себе, становится еще более одиноким, чем создала его природа. В последние годы он целые дни проводит в постели с трубкой, пишет, творит, изредка выходит — и то больше всего «в трактиры и кофейни». Его необщительность становится все более суровой, все меньше места он занимает в памяти людей; когда в 1809 году он исчезает на несколько месяцев, друзья равнодушно считают его умершим. Никто не замечает его отсутствия, и, если б его смерть не была столь мелодраматична, никто не ощутил бы ее, — слишком нем, слишком чужд, слишком непроницаем стал он для мира.

У нас нет его изображения, нет изображения его внешнего

облика и, пожалуй, даже внутреннего, кроме того, что отразилось в зеркале его произведений и экспансивных писем. Существовало, правда, одно изображение неизобразимого — чудесное изображение, которое потрясло немногих, читавших его, — исповедь в духе Руссо, «История моей души», написанная им незадолго до смерти. Но мы ее не знаем; он сжег её, или, быть может, равнодушные хранители его наследия беспечно утратили эту рукопись так же, как его роман и многие другие произведения. Так исчезает его облик во мраке, в котором он мерцал тридцать пить лет. У нас нет его изображения, мы знаем лишь его мрачного спутника — демона.

ПАТОЛОГИЯ ЧУВСТВА

Я буду проклинать покорных сердцем.
Пентесилея.

Врачи, поспевшие из Берлина для свидетельствования еще не остывшего тела самоубийцы, находят организм здоровым и жизнеспособным. Ни в одном органе не гнездится недуг, и нет причины для иной смерти, кроме насильственной, кроме пули, которую уверенной рукой пустил себе в висок отчаявшийся человек. Но, чтобы разукрасить диагноз учеными словами, они записывают в протокол, что Клейст был «Sanguino–cholericus in summo gradu»[91] и что возможен вывод о «болезненном состоянии духа». Чувствуется: это слова смущения, диагноз a posteriori[92] без показаний и доказательств. Психологически существенной в их протоколе остается для нас только предпосылка: Клейст был здоров и жизнеспособен, его органы были в порядке. Этому не противоречат также свидетельства его биографов, часто упоминающих о загадочных упадках нервных сил, о запорах и некоторых других заболеваниях. Болезни Клейста, вероятно, были (пользуясь психоаналитическим термином) скорее бегством в болезнь, чем настоящими недугами, непреодолимой потребностью в физическом покое после экстатических душевных напряжений. Его прусские предки завещали ему прочное, пожалуй, слишком прочное сложение: не в плоти гнездился его рок, не в крови он бушевал, а незримо витал и созревал в душе.

Однако это вовсе не душевнобольной, не ипохондрик, не мизантропически мрачная натура (хотя Гёте осуждающе говорит о нем: «Его ипохондрия уж чересчур велика»). Клейст не был одержимым, не был сумасшедшим; самое большее, что можно сказать, — он был экзальтирован, если употребить это слово в его точном, прямом смысле (а не в том презрительном, в каком высокомерно употребил его поэт гимназистов Теодор Кернер[93], который, узнав о самоубийстве Клейста, пренебрежительно отозвался «об экзальтированном пруссаке»). Клейст был экзальтирован в смысле чрезмерного напряжения, он был истерзан постоянным внутренним разладом и постоянно пребывал в трепетном напряжении, которое, как струна, звучало и отвечало касаниям гения. В нем было слишком много страстности, безмерной, неимоверной, необузданной, безудержно преувеличивающей страстности чувства, которая постоянно

клокотала и никогда не могла прорваться наружу ни словом, ни делом, потому что моральное чувство, столь же взвинченное и преувеличенное, кантовский и сверхкантовский «долг перед человечеством» насильственными императивами отталкивали страсть и подавляли ее. Он был страстен до порочности при почти болезненном инстинкте чистоты; он хотел всегда быть правдивым и был вынужден всегда молчать. Отсюда это постоянное напряжение, невыносимая мука душевной взвинченности, когда наглухо сомкнуты уста. Он был слишком полнокровен, но в то же время слишком рассудочен, слишком темпераментен, но и слишком сдержан, слишком увлекаем и слишком этичен и в области чувства был так же склонен к преувеличенной чувствительности, как в области мышления к преувеличенной правдивости. Так, нарастая, проходит этот разлад через всю его жизнь; рано или поздно такой напор неизбежно должен был привести к взрыву, если бы не открылся какой–нибудь клапан. А у Клейста (именно в этом его обреченность) не было никакого клапана, не было отдушины: он не изливался в слове, его напряжение не разряжалось в беседах, играх и маленьких любовных приключениях, не растворялось в алкоголе или опиуме. Только в грезах (в его произведениях) щедро расточалась его необузданная фантазия, его жгучие (и часто мрачные) влечения; бодрствуя, он смирял их железной рукой, но убить их он не мог. Немного нерешительности, равнодушия, мальчишества, беспечности, и, пожалуй, его страсти перестали бы напоминать плененных хищников; но он, сластолюбец, сладострастник чувства, был фанатиком дисциплины, он применял к себе прусскую муштровку и постоянно пребывал в разладе с самим собой. Его внутренний мир был словно подземной клеткой для загнанных, но не укрощенных желаний, он дрессировал их раскаленным железом своей воли. Но голодные звери бунтовали. И в конце концов разорвали его.

Это несоответствие между реальным и заданным существованием, это постоянное действие напряженных до предела влечений и постоянное противодействие бодрствующего духа претворило его страдание в судьбу. Две половины его существа не были пригнаны и постоянно стирали друг друга до крови: он был русским по духу, неумеренным, томящимся по чрезмерному, и в то же время он был затянут в мундир бранденбургского дворянина; ему были даны великие вожделения и в то же время неколебимо строгое сознание, что он не должен им уступать. Его ум стремился к идеалу, но осуществления его он ждал не от мира, как Гёльдерлин (другой трагик духа): Клейст

предписывал этические нормы не для других, а только для себя. И, готовый отчаянно преувеличивать всякое чувство, всякую мысль, он преувеличивал эти нравственные требования, так же как и все остальное; даже свою окаменелую норму он накалял докрасна и возводил в страсть. То, что ни один из друзей, ни одна женщина, вообще ни один человек не отвечал его преувеличенным требованиям, — это не могло бы погубить Клейста. Но то, что он не мог противостоять внутреннему натиску влечений и непреодолимых вожделений, что он не мог — этому виною его горячность — усмирить себя, — вот что постоянно унижало его гордость; отсюда эти самообвинения в его письмах, это отвращение и презрение к себе, ощущение преступности, которое мешает ему заглянуть внутрь, замыкает его уста и ранит душу. Постоянно ведет он (всегда в качестве обвинителя) тяжбу с самим собой. Все время он, суровый судья, судит себя. «От него веяло суровостью», — сказала Рахиль, и неумолимой суровостью дышало его отношение к самому себе. Когда он заглядывал в свою душу — а Клейст был достаточно мужествен и искренен, чтобы заглядывать в самую глубь, — он ужасался, словно видел там лик Медузы. Он был совсем не таким, каким хотел быть, и нет человека, который принуждал бы себя к большему: едва ли кто–нибудь предъявлял к себе более высокие нравственные требования (при столь незначительной способности осуществить категорический идеал), чем Генрих фон Клейст.

И в самом деле: под холодной, мрачной, непроницаемой скалой внешнего оцепенения таилось змеиное гнездо демонических вожделений, — и одно разжигалось другим. Никто не подозревал, что под холодной, властной замкнутостью Клейста трепещет адский клубок, но сам Клейст хорошо знал шипящий выводок страстей, гнездившихся в глубинном мраке его души. Уже в отрочестве он осознал его и потом всю жизнь мучился этим сознанием: чувственная трагедия Клейста возникла рано; повышенная возбудимость была ее началом, повышенная возбудимость — ее концом. Нет повода чопорно обходить молчанием этот интимнейший кризис его юности, после того как он сам доверил его своей невесте и своему другу; кроме того, это поэтический спуск в лабиринт его страсти. Мальчиком, кадетом, не зная еще женщин, он делал то, что делают почти все чувственные мальчики в пору весеннего пробуждения сексуальности. И так как он был Клейстом, он безмерно предавался этому юношескому пороку; но, так как он был Клейстом, он безмерно страдал от своего слабоволия.

Чувственность заставляла его ощущать себя душевно запятнанным, физически расшатанным, и его склонная к

чудовищным гиперболам фантазия, вечно поглощенная страшными картинами, рисует ему ужасные последствия этого юношеского порока. То, на что другие смотрят легко, как на еле заметную юношескую ссадину, раковой опухолью въедается в его душу: уже в возрасте двадцати одного года он до гигантских размеров раздувает дефект (наверное, только воображаемый) своего sexus'a[94]. В письме, вероятно, лишь предостерегая и пугая самого себя, он рассказывает об одном (несомненно, выдуманном) молодом человеке, погибающем в больнице «от юношеских заблуждений», с обнаженными, бледными, иссохшими членами, со впалой грудью и бессильно опущенной головой»; и чувствуешь, как этого прусского юнкера терзают отвращение и унизительный стыд от сознания, что он не сумел себя уберечь от своих вожделений.

Одно привходящее обстоятельство поистине трагически усугубляет его пытку: чувствуя себя сексуально несостоятельным, он помолвлен с чистой, невинной девушкой, которой он читает длинные лекции о нравственности (считая себя неопрятным, запятнанным до глубочайших тайников души), которой он объясняет супружеские и материнские обязанности (сомневаясь, что будет в состоянии исполнить супружеский долг). Вот тогда и начинается двойное существование Клейста; ужасная трещина вносит в его жизнь беспримерное напряжение; оттого так рано вздымаются в его пока еще свободно дышащей груди гремучие противоречия страстей, бурно смешиваются стыд и гордость, чувственность и нравственность. И уже тогда начинается ужасное переполнение его существа, которое он робко и стыдливо скрывает, пока оно однажды не излилось из его уст: он доверил другу свою навязчивую мысль и свой мнимый позор, лишавший его спокойствия. Этот друг — его звали Брокес — не был Клейстом, гиперболистом и преувеличителем. Он сразу ясно определил действительные размеры опасности, указал Клейсту врача в Вюрцбурге, и через несколько недель хирург будто бы операцией, на самом же деле, вероятно, внушением, освободил его от мнимой половой несостоятельности.

Его sexus был таким образом исцелен. Но эротика Клейста так и не стала вполне нормальной, вполне обузданной. Обычно в человеческой биографии нет необходимости касаться «тайны пояса», но в данном случае как раз этот пояс скрывает затаенные силы Клейста: несмотря на выдающуюся одаренность, жизнь Клейста предопределена удивительно колеблющейся и все же типично чувственной конституцией. Вся его безгранично преувеличивающая, безудержно чувственная оргиастика, неумеренно насыщенная образами, изливающаяся в

избыточности, несомненно, обязана своими проявлениями скрытым эксцессам; быть может, никогда в литературе поэтическое воображение не носило столь явно клинической формы (я нарочно не говорю: клейма) предвкушающей, разжигающей себя грезами и в грезах себя изнуряющей, исчерпывающей юношеской возмужалости. Обычно объективный, ясный изобразитель, Клейст в эротических эпизодах становится необузданным, восточно–цветистым, его видения превращаются во взволнованные чувственные мечтания, соперничающие друг с другом в преувеличениях (описания Пентесилеи, вечно повторяющийся образ персидской невесты, выходящей нагой из купальни с каплями сандала на теле); этот нерв в его исключительно скрытном организме словно обнажен и трепещет при малейшем прикосновении. Видно, что повышенная чувственная возбудимость его юности была неискоренима, что хроническое воспаление его эроса никогда не проходило, как он ни подавлял его, как ни умалчивал о нем в более поздние годы. В этой области у него никогда не было равновесия, никогда у Клейста половая жизнь (отвратительное слово, которое я употребляю по необходимости) не шла по простому и широкому пути здоровой мужественности. Всегда (как в юные годы) был у него какой–то минус, недостаток нормального инстинктивного влечения и всегда был какой–то плюс, какой–то излишек преувеличений, экстаза и пламенности: все связи Клейста носят на себе отпечаток этого преуменьшения и преувеличения, выраженного в самых разнообразных формах, которые переплетаются и отливают самыми причудливыми, самыми опасными сторонами и оттенками. Именно потому, что у него не было прямого сексуального влечения (а может быть, и сексуальной способности), он был склонен к бесчисленным промежуточным формам проявления чувственности: вот откуда его магическое знание всех перекрестков и окольных путей эроса, всех его масок и костюмов, изумительное знание всей многоликости влечений. В нем мерцают все переходы и превращения, самые соблазнительные возможности, но непроницаемый туман скрывает его вожделения. Даже изначальное стремление к женщине у него не вполне устойчиво; в то время как для Гёте и для большинства поэтов, как бы ни колебалась магнитная стрелка их желаний, притягивающим полюсом всегда является женщина. Клейст, подчиняясь неукротимому инстинкту, бродит по всем направлениям. Достаточно прочитать его письма к Рюле, Лозе и Пфюлю: «С чисто девичьими чувствами я созерцал твое прекрасное тело, когда в Туне… ты погружался в воды озера», или еще яснее: «Ты

возрождал дух греков в моем сердце; я бы мог с тобой спать», чтобы заподозрить в нем извращенность. Это было бы неверно: Клейст не извращен, но его плотские потребности (благодаря недостатку активного естественного выражения) принимают экзальтированные формы. Столь же пламенно, с тем же избытком эротического пыла пишет он своей «единственной» Ульрике, которая все же была его сводной сестрой (странно пародируя его женственные переживания, она путешествовала с ним в мужском костюме). Каждое чувство он сдабривает крутой солью своей преувеличенной чувственности, всегда он вносит смуту в свои переживания. Близ Луизы Виланд, тринадцатилетней девушки, не перейдя к унизительным отношениям, он вкусил соблазн духовного обольщения, к Марии фон Клейст его влечет материнское чувство, к последней женщине — Генриэтте Фогель — также приковывает его не связь (как отвратительны все эти слова!), а только бешеная экстатичность смерти. Ни к одной женщине, ни к одному мужчине не было у Клейста ясного, простого отношения — не любовь, а всегда какая–то сложность, чрезмерность, всегда какой–то избыток или недостаток, который является истинной природой его эроса; всегда он стремится — как сказал о нем с магическим ясновидением Гёте — к «смятению чувств». Как бы глубоко ни взрывал он свою душу, никогда он не черпал, не исчерпывал в переживаниях свою любовную мощь, никогда он не освобождался (как Гёте) свершением или бегством: он всегда задевал, не захватывая, этот «чувственно–сверхчувственный жених», распаляемый жгучим ядом своей крови. Мужественность и женственность, желание и исполнение, доброта и жестокость, духовность и чувственность — все противоречивые начала сковывают его, соединяясь в одну сверкающую, раскаленную цепь. И в эротике Клейст не охотник, а затравленный зверь, подвластный демону страсти.

Именно потому, что Клейст чувственно так многозначен, так загадочен, и, быть может, именно потому, что физически он был не вполне однолинеен и полноценен, он превосходит всех других поэтов в науке любви. Накаленная атмосфера его крови, постоянная предельная натянутость его нервов вызывают из подземных глубин самые затаенные ответвления чувства: странные прихоти, заглушённые и загашенные у других, у него лихорадочно вырываются наружу и пламенем обжигают эрос его образов. Преувеличивая изначальные страсти — а Клейст был художником не только благодаря точности своих наблюдений, но и благодаря превышению меры, — он всякое чувство доводит до патологии. Все, что обычно называется pathologia sexualis[95], в его произведениях воплощается в образах, и притом в почти

клинических образах; мужественность он доводит почти до садизма (Ахилл, Веттер фон Штраль), страсть — до нимфомании, волнение крови — до сексуального убийства (Пентесилея), женскую чувственность — до мазохизма и рабства (Кетхен из Гейльбронна); к этому он примешивает все темные силы души, гипнотизм, сомнамбулизм, прорицание. Все, что хранится на самом дне сердца, — эксцентричность чувства, выход за установленные разумом пределы, — все это и только это влечет его к поэтическому изображению. В его произведениях всегда царят буйные, чувственно разгоряченные грезы: он заклинал злых демонов, жгучие силы своей крови, лишь загоняя их бичом страсти в художественные образы. Искусство для него — заклятие, изгнание злых духов из терзаемой плоти в мир фантазии. Он не изживает свой эрос, а лишь переживает его в грезах; так возникают его гигантские, зловещие искажения, пугавшие Гёте, отталкивавшие многих.

И все же было бы грубой ошибкой видеть в Клейсте сластолюбца (просто эрос разъясняет природу характера нагляднее, чем порывы чисто духовной страсти). Для того чтобы стать сластолюбцем, ему не хватает самого момента наслаждения. Клейст — противоположность наслаждающемуся сладострастнику, он страдалец, мученик своих страстей, бессильный осуществить свои пламенные грезы; отсюда связанность, сдавленность его никогда не изливающихся и вечно бурлящих вожделений. И здесь, как везде, он гоним, затравлен демоном, в вечной борьбе с принуждением и натиском, в невыносимой муке, под гнетом своей природы.

Но эрос не один в бешеной своре, гоняющей его вдоль и поперек по жизненному пути: другие его страсти не менее опасны и кровожадны, ибо и там он — величайший во всей новой литературе гиперболист — стремится к эксцессу; всякое душевное бедствие, всякое чувство он своей лихорадкой доводит до мании, до клинического состояния, до самоубийства. Ад страстей открывается всякий раз, когда обращаешь взор на какое–нибудь произведение Клейста, на какое–нибудь проявление его личности. Он весь был насыщен ненавистью, горечью, сдавленным, агрессивным раздражением. И как убийственно грызла его эта обманутая жажда могущества, видишь всякий раз, когда хищный зверь освобождается от власти занесенного над ним бича и нападает на самых сильных — на Гёте или Наполеона. «Я сорву чепец с его чела» — вот еще самое милостивое слово, обращенное к человеку, к которому он прежде обращался, стоя «на коленях своего сердца».

Другой зверь из ужасной стаи буйных чувств — честолюбие,

сроднившееся с бешеной,

безоглядной гордостью, честолюбие, попирающее ногами все препятствия. И еще один вампир сосет его кровь и мозг — мрачная меланхолия, но не меланхолия Леопарди и Ленау — состояние душевной пассивности, мелодичные сумерки сердца, а, как он пишет, «скорбь, с которой я не могу совладать», стремительная, пламенная лихорадка смерти, жгучая мука, которая гонит его обратно в одиночество, как гонит Филоктета с его отравленной раной. И тут кроется причина нового бедствия: мука нелюдимости, в «Амфитрионе», вложенная им в уста бога — творца Мира, — и она преувеличена и доведена до исступленного одиночества. Все, что его волнует, становится болезнью и эксцессом: даже духовные интеллектуальные влечения — к нравственности, справедливости, правде — и они в его чрезмерности претворяются в гримасы страсти: правдивость превращается в сутяжничество за правду (Кольхаас), стремление к истине — в свирепый фанатизм, потребность в нравственности — в ледяную, ожесточенную догматику. Он всегда выходит за грани, всегда стрела попадает рикошетом в его тело, непрестанно отравляемое ядом и горечью разочарования. Все эти страстные порывы, эти возбуждающие, злокачественные яды, накопляясь в нем, вызывают гибельное брожение: и здесь (как в его эросе) не наступает разрядки в действии. Ненависть к Наполеону внушает ему страстное желание убить его, изничтожить французов, но он не берется за меч и даже не становится с ружьем в ряды армии. Его честолюбие стремится «Гискаром» затмить Софокла и Шекспира, но пьеса остается беспомощным фрагментом. Тоска гонит его к людям, и десять лет он тщетно ищет спутника к смерти — и ждет десять лет, пока наконец не находит спутницу — пораженную раком, разочарованную женщину. Энергия, сила питают только его мечты и делают их буйными и кровожадными. Так, под палящими лучами воображения всякая страсть, тропически разрастаясь, приобретает ту невыносимую напряженность, которая разрывает его нервы, но не может расплавить, по выражению Гамлета, «эту слишком крепкую плоть». Тщетно призывает он «покой, покой от страстей»; они не покидают его, и в каждой струе его творчества клокочет пар гипертрофированных чувств. Его демон не отводит бича: сквозь заросли судьбы, вечно гонимый, должен он продолжать свой путь к пропасти.

Гонимый всеми страстями — вот образ Клейста. Но ошибкой было бы видеть в нем необузданного человека: глубочайшая его мука, его извечная трагедия в том, что, непрестанно подхлестываемый бичами, уязвляемый жалами своих страстей, он

вечно себя обуздывает; всякий раз, когда он рвется вперед, его одергивает беспощадная узда воли, и всякий раз, когда он устремляется к внутренней чистоте, гибельный инстинкт увлекает его в сторону. Обычно у родственных ему, опустошающих себя поэтов — у Гюнтера, Верлена, Марло — грандиозный размах страсти сочетается с очень слабой, девичьей волей, и их размалывают, затопляют собственные вожделения. Они пропивают, проигрывают, проматывают себя, их сметает внутренний вихрь их существа; они не падают внезапно в пропасть, а опускаются со ступени на ступень, постепенно скатываются на дно при постоянно слабеющем сопротивлении воли. У Клейста же — и в этом, только в этом корень его трагедии — демонически сильной страстности противопоставлена демоническая воля духа (так же как в его творчестве буйный, опьяненный мечтатель сочетается с холодным, трезвым наблюдателем и зодчим). Его противодействие инстинктам так же мощно, как сами инстинкты, и эта удвоенная мощь возвышает его внутреннюю борьбу до героизма. Иногда он бывает подобен своему Гискару, который, страдая в своей палатке (в душе), обессиленный гноящимися язвами, отравленный губительными соками, величественным жестом замыкает уста своей тайне и является народу. Клейст не уступает себе ни на пядь, он не дает безвольно втянуть себя в пропасть; железная воля сопротивляется этому бешеному напору страсти:

Стой, нерушимо стой, как свод стоит,
Где каждый камень рухнуть наземь рад.
Ты темя камнем угловым подставь
Огням небесным и кричи: разите!
И пусть тебя до самых пят расколют,
Пока дыханье в этом юном теле
Удерживает камень и цемент.

Эту святую гордыню он противопоставляет судьбе, и властно, мощно, в страстном порыве к самосохранению и самовозвышению, он ставит преграду горячему неистовству самоуничтожения. Так жизнь Клейста становится гигантоманией, гигантской борьбой слишком возвышенной натуры; трагедия его не в избытке одного и недостатке другого, как у большинства людей, а в избытке и того и другого; избыток ума наряду с избытком крови, избыток нравственности наряду с избытком страсти, избыток дисциплины наряду с избытком необузданности. Он был из числа перенасыщенных людей, и «неизлечимая болезнь», которой было одержимо это «хорошо задуманное тело»

(как говорит Гёте), в сущности, заключается в чрезмерной силе. Природа затратила на него гораздо больше энергии, чем нужно человеку на протяжении всей жизни: так неистова была эта полнота, что неумеренные дозы стали ядом и роком; тонкая кора земной плоти не может справиться с таким избытком сил и токов. Клейст должен был поэтому взорваться, как перегретый котел: не безмерность, а чрезмерность была его демоном.

ЖИЗНЕННЫЙ ПЛАН

Во мне все спутано, как льняные волокна
в прялке.
Из юношеского письма.

Клейст рано ощутил в себе этот хаос чувства. Уже мальчиком, а еще сильнее двадцатилетним гвардейским офицером он полусознательно замечает, как мощно растет его внутреннее возмущение против тесного мира. Но он предполагает, что это смятение, эта отчужденность — брожение молодости, результат неудачной жизненной установки и главным образом недостаток подготовки, воспитания, системы. И действительно, Клейст не был подготовлен к жизни: из опустевшего родительского дома он попадает под начало к эмигранту–пастору, потом в кадетский корпус, где он должен изучать военное искусство, в то время как тайная склонность влечет его к музыке — первый прорыв чувств в беспредельность. Но лишь тайком он может играть на флейте (видимо, он владел ею мастерски): целый день он занят суровой прусской военной службой, учениями на невеселых песчаных плацах своей родины. Кампания 1793 года, бросившая его наконец в настоящую войну, была самой жалкой, самой неудачной, самой скучной, самой бесславной кампанией в немецкой истории. Никогда он не упоминал о ней как о военном подвиге; только в одном стихотворении, посвященном миру, он выражает стремление уйти от этого безумия.

Военный мундир стесняет его жаждущую свободы грудь. Он чувствует, как бродят в нем силы, и догадывается, что они не проявятся действенно в мире, пока он не сумеет их укротить. Никто его не воспитывал, никто его не поучал, и вот он сам хочет быть своим воспитателем, «построить себе жизненный план», или, как он говорит, «научиться правильно жить»; и, так как он пруссак, первая его мысль — о порядке. Он хочет установить в себе порядок, «жить правильно» — согласно определенным нормам, принципам, идеям — и полагает, что внутренний хаос (он его предугадывает) можно усмирить лишь правильной, построенной по определенной схеме жизнью, чтобы, как он формулирует, «вступить в нормальную связь с миром». Его основная мысль заключается в следующем: каждый человек должен составить себе жизненный план. И это заблуждение не оставляет его почти до последних дней: он считает, что нужно наметить себе цель, потом тщательно избрать средства, полагая,

что можно, как в стратегии или математике, вычислить и начертить свою задачу. «Свободный мыслящий человек не остается покорно на том месте, куда его толкает случай… он чувствует, что можно возвыситься над своей судьбой, что можно даже, в точном смысле слова, руководить судьбой. Он разумом определяет то, что составило бы его высшее счастье, он намечает жизненный план… Пока человек не в состоянии определить свой жизненный план, он остается несовершеннолетним; ребенок — он под опекой родителей, взрослый — он под опекой судьбы» — так философствует молодой человек в двадцать один год, собираясь перехитрить рок. Он еще не знает, что его судьба — внутри его существа и в то же время за гранью его сил.

Но напряжением воли он швыряет себя в жизнь. Он сбрасывает мундир. «Военное сословие, — пишет он, — стало мне так ненавистно, что постепенно мне становилось в тягость содействовать его целям». Но как, ускользнув от одной муштровки, найти себе другую? Я уже говорил: Клейст не был бы пруссаком, если бы его мысль не обратилась прежде всего к порядку. И он не был бы немцем, если бы не верил, что внутреннего порядка можно достигнуть путем образования. Образование для него, как и для всякого немца, ключ к тайнам жизни; учиться, прочитать как можно больше книг, сидеть на лекциях, записывать их, слушать профессоров — так рисуется юноше путь в мир. При помощи теорий и правил, естествознания и философии, истории, литературы и математики Клейст хочет познать мировой дух, укротить демона. И, вечный преувеличитель, он неистово погружается в науку. Все, что он делает, все, к чему прикасается, он накаляет своей демонической волей; он как бы опьянен рассудительностью и превращает педантизм в оргию. Как и его немецкому предку, доктору Фаусту, ему кажется слишком медленным последовательное, постепенное приобретение знаний: он хочет всего достичь одним прыжком и в науке познать наконец подлинную жизнь, «истинную» форму жизни. Обольщенный писаниями эпохи Просвещения, он со всем фанатизмом своей стремительной воли верит, что «добродетель» в понимании греков поддается изучению, верит в единую формулу жизни, которую можно вывести с помощью науки и образования, чтобы каждый раз пользоваться ею как схемой, как таблицей логарифмов. Поэтому он, словно в отчаянии, окунается то в логику, то в чистую математику, то в экспериментальную физику, потом бросается к латинскому и греческому языкам, и все это «с самым кропотливым прилежанием», однако без цели и плана, как и следовало ожидать от его безудержной и фанатичной натуры. Ясно чувствуется, что он, стиснув зубы,

старается довести до конца свое дело: «Я поставил себе цель, требующую непрерывного напряжения всех моих сил и каждой минуты времени, если я хочу ее достичь», — но эта «цель» все время остается далекой. Он учится впустую, и чем больше он наспех схватывает разрозненных знаний, тем менее он познает внутреннюю цель. «Все науки для меня одинаково важны, — неужели я должен переходить от одной пауки к другой и вечно плавать на поверхности, не углубляясь ни в одну из них?» Напрасно он — лишь бы убедить себя в пользе этих занятий — самым педантичным образом проповедует своей невесте педантичную механику нравственного поведения, месяцами, как зловредный школьный учитель, мучает бедную девушку нелепыми, надуманными вопросами и ответами, которые он старательно записывает ради ее «образования». Никогда Клейст не был антипатичнее, бесчеловечнее, педантичнее, никогда он не был в большей мере пруссаком, чем в этот несчастный период, когда он, с книгами, лекциями и наставлениями в руках, искал в себе человека, никогда он не был более чужд себе и своему пламенному существу, чем в ту пору, когда он стремился выработать из себя полезного гражданина и человека.

Но не суждено ему спастись от демона, завалить его книгами и пандектами: ужасным, жгучим пламенем вырывается он внезапно из мира книг. Вдруг, в один час, в одну ночь, уничтожен первый жизненный план Клейста: погибла религия разума, вера в науку. Он прочитал Канта, злейшего врага всех немецких поэтов, их соблазнителя и губителя, и этот холодный, чересчур яркий свет ослепляет его взор. Ошеломленный, он должен объявить несостоятельным свое высшее убеждение — веру в целебную силу образования, в познаваемость истины: «Мы не можем решить, воистину ли является истиной то, что мы называем истиной, или это нам только кажется?» «Острие этой мысли» пронзает его «до сокровеннейших глубин» сердца, и, потрясенный, он восклицает в одном письме: «Моя единственная, моя высшая цель погибла, и у меня нет иной». Жизненный план сведен на нет. Клейст снова наедине с собой, с этим страшным, гнетущим, таинственным «я», которое он не умеет обуздать. Именно то, что сейчас, как всегда, в безмерной страстности он ставит на карту всю свою жизнь, всю неограниченность своего духовного бытия, делает его душевное поражение столь страшным и опасным. Когда Клейст теряет веру или страсть, он каждый раз теряет все: его трагедия и его величие в том, что он всецело и безраздельно отдается чувству, никогда не оставляя пути к возврату и обретая освобождение только в разрушительных взрывах.

И на этот раз он освобождается, разрушая. С проклятием

разбивает он об стену судьбы звенящий кубок, из которого годами пил хмельное блаженство. «Печальный разум» — так называет он теперь свой поверженный кумир; он бежит от книг, от философии, от теорем и, вечный гиперболист, слишком рьяно бросается в другую крайность, с той же преувеличенной жаждой, с тем же фанатическим рвением предаваясь новому идеалу. «Мне противно все, что называется знанием». С обычным для него порывом он бросается в противоположную крайность, вырывает веру из своей души, как прожитый день из календаря. И тот, кто еще вчера видел спасение в образовании, волшебство в знаниях, исцеление — в культуре, оплот — в науке, теперь восторгается тупостью, примитивом, животно–растительным прозябанием. Тотчас же — страстность Клейста не знает слова «терпение» — построен новый жизненный план, конструктивно столь же слабый, столь же малообоснованный на фундаменте опыта: теперь прусский юнкер вдруг стремится к «затененной, спокойной, незаметной жизни», хочет стать крестьянином, жить в том одиночестве, которое в свое время так соблазнительно обрисовал Жан Жак Руссо; он требует не больше того, что персидские маги считают самым угодным богу: «Обработать поле, посадить дерево и зачать ребенка». Этот план захватил и в тот же миг умчал его; с той же поспешностью, с которой он хотел стать мудрым, он стремится теперь стать тупым. Прошел день — и он покидает Париж, куда бежал, «сбитый с толку изучением печальной философии», прошел день — и он бросает свою невесту, только потому, что она не может сразу согласиться с его новым планом жизни и сомневается в том, что она, дочь высокопоставленного генерала, сможет быть полезной работницей в поле и в коровнике. Но Клейсту некогда ждать: одержимый идеей, он горит как в лихорадке. Он штудирует труды по агрономии, работает со швейцарскими крестьянами, колесит вдоль и поперек по кантонам, чтобы на последние деньги купить себе имение (на разрытой войной земле); даже в самых трезвых стремлениях — к учености или сельскому хозяйству — он не свободен от власти демона.

Его жизненные планы — будто трут: они воспламеняются при первом соприкосновении с действительностью. Чем больше его усилия, тем больше неудач: суть его в том, чтобы, преувеличивая, разрушать. Клейст достигает цели только вопреки своей воле: темная сила всегда вершит в нем то, о чем воля и не подозревает. И пока с раскаленным сверх меры педантизмом разума он ищет выхода в образовании, а потом в необразованности, освобождается инстинкт, темная деспотическая воля его существа. Она подобна нарыву, который, пока лечат его, унимая

внутреннюю боль мазями и бинтами рассудка, прорывается, обнаружив скрытое брожение и освободив связанного демона, демон изливается в поэзии. Слепое орудие чувства, Клейст без всяких расчетов начал в Париже «Семейство Шроффенштейн» и робко показал его друзьям; но едва он заметил и учуял, что клапан раскрылся, едва он обрел отдушину для своих чрезмерных чувств и ощутил, что здесь, в этом мире границ, связанности и меры, дана воля его фантазии, как эта воля уже помчалась в беспредельность (стремясь с прежней жадностью в первый же час достигнуть последней грани). Поэзия — первое освобождение Клейста: ликуя, он возвращает себя демону (который готов уже был его оставить) и, как в пропасть, бросается в собственную бездонность.

ЧЕСТОЛЮБИЕ

О, непростительно будить в нас честолюбие — мы становимся добычей Фурий.
Из письма.

Словно вырвавшись из тюрьмы, бросается Клейст в опасную беспредельность поэзии. Наконец его бурному натиску дан простор; стесненное воображение может найти свободу в образах, излиться в бескрайности слова. Но для человека, подобного Клейсту, не существует радости, ибо для него нет меры. Едва начинает он первое свое произведение, едва осмеливается признать себя творцом, поэтом, как тотчас же он хочет быть самым прекрасным, самым великим, самым могущественным поэтом всех времен, и своему первенцу он ставит дерзновенное требование — превзойти самые величественные произведения греков и классиков.

Все захватить в первом же набеге — так диктует ему чрезмерность, воплощаясь в литературном творчестве. Другие поэты робко начинают с надежд и чаяний, с подражаний и опытов и счастливы, если им удалось создать хорошее, значительное произведение; но Клейст, все возводя в превосходную степень, от первого своего опыта требует недостижимого. Его «Гискар», к которому он приступает (после раннего, почти сомнамбулического произведения «Семейство Шроффенштейн»), должен, обязан быть величайшей трагедией всех времен. Одним прыжком он хочет достигнуть вечности; литература не знает более титанического дерзновения, чем Клейстово требование бессмертия при первой же пробе силы. Это показывает, сколько высокомерия было скрыто в перегретом котле его груди: с шипением и свистом оно вырывается в клубящихся словах. Если Платон бредит Илиадами и Одиссеями, которые он собирается создать, то это робкий самообман слабой натуры. Но Клейст жестоко серьезен в своем соревновании с богами духа; охваченный страстью, он возносит ее (как и она его) в безмерность, и с этой минуты, когда открылось ему собственное назначение, честолюбие становится для него почти смертельным импульсом бытия. Его гордыня — не на жизнь, а на смерть, с тех пор как он бросил богам упрямый вызов произведением, которое (как он внушает Виланду) должно соединить в себе «дух Эсхила, Софокла и Шекспира». Вечно Клейст ставит на карту все свое достояние. И с этих пор план его жизни не в том, чтобы жить,

вернее, правильно жить, а в том, чтобы достигнуть бессмертия.

Клейст начинает свое произведение в спазмах крайнего восторга, в опьянении. Все — даже творчество — у него превращается в оргию; возгласы наслаждения и муки, стоны и торжествующие клики вырываются из его писем. То, что ободряет и укрепляет других поэтов — дружеское поощрение, — заставляет его трепетать от страха и радости: так возбуждено все его существо альтернативой удачи или неудачи. То, что приносит счастье другим, для него (здесь, как и всюду) — опасность, ибо каждым нервом принимает он великое решение. «Начало произведения, которое должно показать миру твою любовь ко мне, — пишет он сестре, — возбуждает удивление у всех, кому я его читаю. О, Иисус! Если бы я мог довести это до конца! Пусть исполнит небо это единственное мое желание, а потом да вершится воля его». На эту единственную карту — на «Гискара» — ставит он всю свою жизнь. Погруженный в работу на своем острове среди Тунского озера, спустившись в собственными руками вырытую пропасть, он ведет борьбу с демоном, борьбу за освобождение, борьбу Иакова с ангелом. Иногда он ликует в восторженном исступлении: «Скоро я сообщу тебе много радостного, ибо я приближаюсь к полноте земного счастья». В другое время он познает, какие темные силы он вызвал в себе: «О, злосчастное честолюбие! Оно отравляет все радости». В минуты смятения он просит смерти: «Я молю бога о смерти», — потом снова охватывает его страх, что он «умрет раньше, чем кончит свою работу».

Никогда, быть может, поэт не боролся с большей ожесточенностью за свое произведение, чем Клейст в те недели непроницаемого одиночества на маленьком острове Тунского озера. Ибо «Гискар» больше, чем литературное отображение его внутреннего существа: в этом титаническом облике он хочет изобразить всю трагедию собственной жизни, необъятные стремления мужественного духа, пробудившиеся, когда тело подорвано тайным недугом и немощью. В завершении — его Византия, власть над миром, призрачное могущество, которое конквистадор желает завоевать решимостью, преодолев сопротивление плоти, сопротивление народа. Подобно Гераклу, срывающему со своей окровавленной кожи Нессову одежду, стремится Клейст вырвать из души испепеляющее пламя, он хочет спастись от демона, загнав его в символ, образ. Завершить — это значит выздороветь. В победе — освобождение, в честолюбии — самосохранение, отсюда эта отчаянная судорога, эти напряженные, словно обратившиеся в мускулы нервы. Тут идет борьба за жизнь, — он это чувствует вместе с друзьями,

заклинающими его: «Вы должны завершить «Гискара», даже если на ваши плечи свалятся Кавказ и Атлас».

Никогда Клейст не отдавался так всецело своему произведению, — раз, два, три раза подряд пишет он эту трагедию и каждый раз уничтожает ее, каждое слово запечатлелось в его памяти так отчетливо, что он декламирует ее у Виланда наизусть. Месяцами вкатывает он на гору тяжеловесный камень, и всякий раз снова скатывается в пропасть: ему не дано, как Гёте в «Вертере», в «Клавиго», одним взмахом крыльев освободиться от призрака, смущающего его душу — слишком крепко вцепился в нее демон. Наконец, побежденный, он опускает руки. «Небо — свидетель, дорогая Ульрика (и я готов умереть, если это не подлинная правда), — вздыхает измученный поэт, — с каким удовольствием я дал бы по капле крови из моего сердца за каждую букву письма, которое я мог бы начать словами: «Мое произведение закончено». Но ты знаешь, кто делает больше, чем в силах сделать. Полтысячи дней подряд и большинство ночей я потратил, чтобы к многочисленным венцам, украшающим наш род, прибавить еще один; теперь же наша святая хранительница говорит мне: довольно… Было бы неблагоразумно тратить силы на произведение, которое, как я теперь убедился, слишком трудно для меня. Я отступаю перед тем, кто еще не пришел, и за тысячелетие до его прихода склоняюсь перед его духом».

Наступает мгновение, когда кажется, что Клейст готов склониться перед судьбой, что его сияющий дух приобрел власть над неистовым чувством. Но им еще владеет зло; демон безмерности: он не может выдержать героическую позу великого отречения, его честолюбие, раз возбужденное, не дает себя обуздать. Тщетно стараются друзья вырвать его из когтей мрачного отчаяния, тщетно они советуют ему предпринять путешествие в более светлые края: то, что было задумано как увеселительная прогулка, становится бессмысленным бегством с места на место, из страны в страну, бегством от самых ужасных мыслей. Неудача «Гискара» — удар кинжалом в бешеную гордость Клейста; его властное, титаническое высокомерие внезапно переходит в прежнее грызущее самоуничижение. Еще раз является страшная мысль его юности — страх перед импотентностью, перед бессилием, но на этот раз — в области искусства. Как тогда в отношении мужской силы, так теперь в отношении силы творческой он боится оказаться несостоятельным, и, как тогда, преувеличивая свою слабость, он в бешенстве стонет: «Это ад дал мне половинные таланты: небо дарует человеку полноту или вовсе обездоливает его». Клейст, не знающий меры, признает

лишь все или ничего, бессмертие или гибель.

И он бросается в ничто; так совершается безумное деяние, как бы первое самоубийство, более трудное, чем совершенное впоследствии настоящее: в Париже, привезя с собой лихорадку из бессмысленной поездки, он сжигает своего «Гискара» и другие наброски, чтобы спасти себя от их властного требования стать бессмертным. План жизни разрушен; в такие мгновения, будто вызванная чарами, всегда всплывает его противоположность: план смерти. И, освободившись от демона честолюбия, торжествуя и в то же время сознавая свое поражение, он пишет бессмертное письмо, быть может, самое прекрасное из когда–либо созданных художником в минуту неудачи: «Моя дорогая Ульрика! То, о чем я напишу, может тебя свести в могилу, но я должен, должен, должен это сделать. В Париже я перечел своё незаконченное произведение, отверг его и сжег, и теперь — конец. Небо лишает меня славы, лучшего блага земли; как упрямый ребенок, я возвращаю ему все остальные. Я не могу быть достоин твоей дружбы, и я не могу жить без этой дружбы: я бросаюсь в смерть. Будь спокойна, возвышенная, — я умру прекрасной смертью на поле битвы… я вступлю во французскую военную службу, армия скоро переправится в Англию, и всех нас за морем встретит гибель; я радуюсь при мысли о бесконечно прекрасной могиле». И действительно — с затемненным сознанием, обезумев от совершенного им, мчится он через всю Францию в Булонь; испуганному другу едва удается вернуть его, и месяц он с помраченным рассудком живет у какого–то врача в Майнце.

Так кончается первый отчаянный набег Клейста. Одним взмахом он хотел извергнуть весь свой внутренний мир, своего демона, но он лишь рассек свою грудь, и в его окровавленных руках остался торс, — правда, один из прекраснейших торсов, когда–либо созданных поэтом.

Он ничего не заканчивает — и это достаточно символично, — кроме сцены упорства Гискара: он стойко переносит свои страдания, свою немощь, но Византия не достигнута, трагедия не закончена. И все же эта борьба за трагедию уже сама по себе является героической трагедией. Лишь тот, кто познал в своей душе целый ад, мог так бороться за божество, как Клейст, боровшийся этим произведением с самим собой.

ПРОБУЖДЕНИЕ В ДРАМЕ

Я творю только потому, что не могу перестать.
Из письма.

Уничтожив «Гискара», мученик своей страсти думает, что задушил в себе ужасного гонителя, немилосердного кредитора. Но жив его демон, призрак, восставший из сокровенных глубин его существа, — честолюбие: злосчастное покушение было так же бессмысленно, как выстрел в собственное изображение в зеркале, — разбился угрожающий образ, но цел его двойник. Клейст теперь уже не может отказаться от искусства, как морфинист от морфия: наконец он находит клапан; который на краткое время ослабит напор воображения, невыносимую чрезмерность чувств, в поэтических грезах даст выход их избытку. Тщетно он противится, смутно сознавая, что будет неизбежно вовлечен в новую страсть; но, слишком полнокровный в своих чувствах, он уже не может обойтись без этого обильного кровопускания, приносящею облегчение. Кроме того, состояние съедено, военная карьера испорчена, скучная чиновническая судьба претит его сильной натуре, и другого выхода не остается, хотя он и восклицает, измучившись: «Писать книги за деньги — о, только не это!»

Искусство, творчество становится принудительной формой его существования; мрачный демон принял образ и вселяется в его произведения. Все жизненные планы, которые так методически составлял Клейст, разорваны в клочья бурей судьбы. Теперь он покоряется глухой и мудрой воле своей природы, из беспредельных мучений человека выковывающей беспредельность.

Как насилие, как порок, тяготит его отныне искусство. Этим объясняется удивительная принужденность, взрывчатость и разорванность его драм. Все они, кроме «Разбитого кувшина», годного для постановки и написанного на пари, правда, чрезвычайно нервной рукой, — лишь взрывы его глубочайших чувств, бегство из ада собственной души: в них слышится исступленный вопль, напоминающий вздох задыхающегося, вдруг ощутившего струю воздуха; они резко отталкиваются от туго натянутых нервов, они — прошу простить мне это сравненье — но я не знаю более удачного — извергнуты внутренним пламенем и необходимостью, как семя, разгоряченное кровью. Они не оплодотворены мыслью, едва овеяны разумом, обнаженные,

нередко бесстыдно обнаженные, рожденные беспредельной страстью, они врываются в беспредельность. Каждая возводит какое–нибудь чувство, сверхчувство в превосходную степень, в каждой взрывается какая–нибудь раскаленная клеточка его замурованной, чреватой всеми инстинктами души. В «Гискаре» он, словно сгустки крови, выплевывает все свое честолюбие Прометея, в «Пентесилее» изливается его эротический пыл; в «Битве Арминия» беснуется неистовая до озверения ненависть, во всех трех драмах отражается скорее его лихорадочный пульс, чем температура внешнего мира, и даже в более спокойных, менее связанных с его личностью произведениях, в «Кетхен из Гейльбронна» и в новеллах еще вибрируют под током его нервы, еще трепещет почти до жестокости быстрая смена эпического зноя и разумной трезвости. Куда бы ни последовать за Клейстом — всюду магическая и демоническая сфера, сумерки и затемнённость чувств, те яркие молнии великих гроз, тот душный воздух, который всю жизнь давил на его собственное сердце. Вот эта вынужденность, эта серноплaменная атмосфера извержения делает драмы Клейста величественно необычными; в драмах Гёте мы тоже чувствуем биенье жизни, но лишь эпизодически — это только порыв подавленной души к свободе, самооправдание, уход и бегство. В них нет гибельно–взрывчатого, вулканического начала клейстовских драм, где из самой затаенной, самой недоступной, самой смертоносной глубины сердца внезапно выбрасываются потоки лавы. Эта насильственность взрыва, это творчество на скалистой грани между жизнью и смертью — вот что отличает драмы Клейста от костюмированной игры мыслей у Геббеля[96], где проблемы возникают из мозга, а не из вулканических глубин души, или от драм Шиллера, где великолепные концепции и конструкции воздвигаются где–то за рубежом личных страданий, за пределами исконной опасности, угрозы существованию.

Ни один немецкий поэт, кроме Клейста, не отдавался своей драме так глубоко и безраздельно, никто так убийственно не терзал свою грудь творчеством; только музыка может создаваться так вулканично, так деспотически–самозабвенно, и как раз это грозное свойство властно влекло жившего под вечной угрозой музыканта Гуго Вольфа[97], еще раз заставившего услышать в «Пентесилее» этот внутренний взрыв исхлестанной бичами страсти.

Не служит ли эта необходимость, эта насильственность у Клейста возвышенным воплощением требования, предъявленного трагедии две тысячи лет тому назад Аристотелем, — чтобы она «стремительным разрядом очищалась от опасных аффектов»? На

определения «опасных» и «стремительным» падает (незамеченное французами и большинством немцев) главное ударение, и это правило словно специально установлено для Клейста, ибо чьи аффекты были опаснее его аффектов (я пытался это показать), чьи разряды были стремительнее? Он не был (как Шиллер) укротителем своих проблем, он был одержим ими; но именно это отсутствие внутренней свободы придает его взрывам необычайную силу и катастрофичность. Его творчество не знает обдуманного планомерного изложения, это всегда извержение, бешенная борьба за избавление от ужасного, грозящего почти смертельной опасностью, надвинувшегося бедствия. Каждый герой его произведений (как и он сам) считает поставленную ему задачу самой существенной в мире, каждый до нелепости поглощен своим чувством, у каждого все поставлено на карту, каждый должен сказать «да» или «нет» всему своему бытию. Все в Клейсте (а потому и в его образах) становится лезвием, кризисом; страдания отечества, которые у других вызывали лишь многословную патетику, философия (которую скептически созерцал Гёте, воспринимая ровно столько, сколько было полезно для его духовного развития), Эрос и страдания Психеи — все становится у Клейста лихорадкой и манией, предельной мукой, угрожающей разрушить его существование. Но именно это и делает жизнь Клейста столь драматичной, его проблемы столь трагичными; они не остаются, как у Шиллера, поэтичной фикцией, а становятся жестокой реальностью его чувств; отсюда та подлинно трагическая атмосфера его творчества, какой нельзя найти ни у одного немецкого поэта. Мир, вся жизнь у Клейста в напряжении: собственные противоречия он отразил в преувеличенных образах, возвел к полярности человеческой природы; неспособность легко воспринимать, серьезность переживания должна каждого его героя — Кольхааса, принца Гомбургского, Ахилла — привести к конфликту с его противниками, и, так как это противодействие (как и его собственное) тоже возвеличено и преувеличено до неизмеримости, неизбежно создается драматическая коллизия, не случайно возникшая, а самим роком предопределенная трагическая сфера.

Итак, естественным образом, невольно приходит Клейст к трагедии: только она могла отобразить болезненную противоречивость его натуры (в то время как эпос допускает более спокойные, более мягкие формы, драма требует крайней обостренности, и потому лишь она отвечала требованиям его склонного к преувеличениям и экстравагантности характера). Его страсти со жгучей непреодолимостью влекут его к буйным

излияниям, насильно толкают его к драме; они, а не он, создают эти произведения, поэтому мне кажется грубой ошибкой искать у Клейста признаки метода, планомерного построения, сознательного труда. Гёте несколько иронически говорил о «незримом театре», для которого были предназначены эти пьесы; этим незримым театром была для Клейста демоническая природа мира, которая из мощной раздвоенности, из диаметральности противоречий создает такое напряжение, такое движение, которое действительно способно взорвать и затопить подмостки. Никто не был и не желал быть менее практиком, чем Клейст; он жаждал освобождения и разгрузки; всякая игра, так же как и целенаправленность, противоречит беспокойной страстности его характера. Его концепции неуклюжи и негибки, его сцепления непрочны, вся техническая сторона сделана al fresco (поспешной и нетерпеливой рукой): там, где его кисть не гениальна, он ударяется в театральность, опускаясь до мелодрамы; местами он впадает в вульгарность уличной комедии, рыцарских представлений, волшебного театра, чтобы одним прыжком, одним взлетом (подобно Шекспиру) снова перенестись в возвышенную сферу духа. Сюжет для него только предлог и материал; накалять страстью — его подлинная страсть. Нередко он создает нарастание при помощи самых низменных, самых грубых, самых ходячих приемов («Кетхен из Гейльбронна», «Семейство Шроффенштейн»), но, воспламенившись страстью и со стремительностью парового двигателя ворвавшись в родную стихию противоречий, он создает напряжения, не имеющие себе равных.

Техника Клейста кажется наивной, его композиции ошибочными и банальными; медленно, нередко окольными, извилистыми путями он проникает в самую сердцевину конфликта, чтобы внезапно взорвать чувство с ему одному свойственной мощью и смелостью. Поэтому он должен опускаться на самое дно, поэтому нужна ему, как Достоевскому, длительная подготовка, самые причудливые сплетения, извивы и лабиринты. В начальных сценах его драм («Разбитый кувшин», «Гискар», «Пентесилея») факты и положения сплетаются в тесный узел; сначала как бы собираются тучи, которые могут вызвать трагическую грозу, и он любит эту насыщенную, тяжелую, непроницаемую атмосферу, потому что своей смятенностью, безнадежностью, безысходностью она напоминает атмосферу его души, смятенная ситуация соответствует тому смятению чувств, которое так беспокоило чуждого демонизму Гёте. И, конечно, в основе этого насильственного утаивания, этой загадочности кроется доля извращенного упоения страданием; в напряжении и

торможении он вкушает сладострастие, возбуждая и воспламеняя свое и чужое нетерпение. Так драмы Клейста, прежде чем зажечь чувство, заставляют трепетать нервы; подобно музыке «Тристана»[98], они расточительной монотонностью, многозначительными намеками и волнующими недомолвками стремятся вызвать вихрь чувств. Только в «Гискаре» одним движением, словно отдергивая завесу, с солнечной ясностью он обнажает всю ситуацию; остальные драмы («Принц Гомбургский», «Пентесилея», «Битва Арминия») начинаются с сумбура положений и характеров, из которого вытекают и, разрастаясь, подобно лавине, с грохотом сталкиваются страсти героев. Все перегнав, они иногда ломают своей чрезмерностью намеченную вначале общую концепцию; если не считать «Принца Гомбургского», постоянно чувствуешь, что персонажи Клейста как будто вырвались из–под его лихорадочной руки и помчались в беспредельность, плененные могуществом чувств, нежданным и непредвиденным в трезвом замысле. Клейст не владеет, как Шекспир, своими образами и проблемами: они уносят его за крайнюю черту. Каждый из них — ученик чародея из Гётевой баллады[99], и они следуют демоническому зову, а не ясной, планомерной воле; в высшем смысле Клейст не ответствен за них, как за слова, произнесенные во сне и непроизвольно выдающие затаенные стремления.

Эта вынужденность, связанность, подчиненность воли господствует и в языке его драм: он подобен дыханию взволнованного человека. Язык то искрится, рассыпаясь и растекаясь, то угасает в хрипах, выкриках и молчании. Постоянно тяготеет он к крайностям: порою величественно образный в своем лаконизме, словно вылитый из бронзы в своей застывшей сдержанности, он быстро расплавляется в пламени чувств. Часто в нем попадаются отдельные сгустки, насыщенные кровью, как напряженные мускулы, но часто фразу, словно бомба, разрывает пробившееся чувство. Пока язык обуздан, он дышат мужеством и силой, но, как только чувство обращается в страсть, он словно ускользает из–под власти Клейста, растворяя в образах все его грезы. Клейсту никогда не удается вполне овладеть своей речью; он безжалостно искривляет, изгибает, разрывает, изламывает фразы, чтобы сделать их устойчивыми, он (вечный преувеличитель) часто растягивает их настолько, что не связать концов; но над одним простирается все же его власть и терпение: никогда не сливаются у него стихи в одну общую мелодию, все брызжет, искрится и кипит страстями. Как его героев, бессильных сдержать свою чрезмерность, начинает лихорадить, так и его в конце концов охватывает бессилие обуздать слова: когда Клейст

дает себе волю (а в творчестве он обнажает самые глубинные слои своего существа), он одержим и неудержим в своей чрезмерности. Поэтому ему не удается ни одно стихотворение (кроме магической литании смерти); плотины и водопады создают не плавное, ровное течение, а только пороги и бурные водовороты; его стих и дыхание равно неспокойны и немелодичны. Только смерть вдохновляет его на музыку, на последнее излияние.

Гонитель и гонимый, охотник и затравленный зверь — таким является нам Клейст среди своих образов, и то, что делает его драмы особенно драматичными, заключается не в концепции, не в замысле, не в эпизодическом событии, а в необычайном, окутанном тучами горизонте, величественно расширяющем и возвышающем их до героизма. Клейсту присуще врожденно трагическое восприятие мира: в своих трагедиях он ощущает и оформляет не материю отдельного сюжета, а мировую материю. Возложенное на него бремя рока он в неистовом преувеличении передает другим, и трещина, зияющая в груди, каждого его героя, является для него частью громадной расселины, которая рассекает вселенную, превращая ее в сплошную неисцелимую рану, в вечное страдание. Ницше глубоко проник в истину, заметив о Клейсте: «Он часто говорит «о хрупкости мира», ибо его привлекает «неисцелимость природы», — мир для него поистине неисцелим, несоединим, весь он печальная неразрешенность и неразрешимость».

Клейст достигает поэтому подлинно трагической ситуации: лишь тот, кто непрестанно

ощущает мир, как улику — не только как сюжет, по и как обвинение, — может выступить в драме — роль за ролью, речь за речью — обвинителем, судьей, должником и кредитором, давая каждому возможность защищать свои права от чудовищной несправедливости природы, создавшей человека раздробленным, двойственным, вечно неудовлетворенным. Такой взгляд на мир невозможен при ясном взоре. Гёте иронически написал в альбом другому пессимисту, Артуру Шопенгауэру:

В себе найти ты хочешь ценность.

Уверуй прежде в ценность мира.

Никогда трагический дух Клейста не мог, подобно гению Гёте, «уверовать в ценность мира», и ему не было суждено «найти ценность в себе». Об его собственную неудовлетворенность космосом разбиваются все его творения: трагические дети истинного трагика, они вечно хотят превзойти себя и головой пробить непоколебимую стену судьбы. Чуждая непримиримости мудрость Гёте, удовлетворенно принимавшая жизнь, невольно

сообщалась его образам, его проблемам, и потому они не достигали античного величия, даже облачаясь в тунику и становясь на котурны. Даже трагически задуманные образы — Фауст и Тассо — находят утешение и успокоение, «спасение» от последних глубин своего «я», от священной гибели. Он знал, великий мудрец, роковую силу истинной трагедии («это погубило бы меня», — признается он, говоря о замысле настоящей трагедии); своим орлиным взором он видел всю глубину скрытой в нем самом опасности, но у него было достаточно мудрой осторожности, чтобы не поддаться ей. Клейст же, напротив, был героичен без мудрости, он был мужествен и одержим волей к постижению последних глубин; сладострастно он гнал свои грезы и образы навстречу последним возможностям, зная, что они повлекут его за собой к святому року. Мир представлялся ему трагедией, и он творил трагедии из своего мира, — лучшей и самой возвышенной из них была его жизнь.

МИР И СУЩНОСТЬ МИРА

Радостным я могу быть только наедине
с собой, потому что лишь тогда могу быть
вполне правдивым.
Из письма.

Клейст мало знал действительный мир, но много знал о сущности мира. Оп пребывал в отчуждении и вражде к своей среде и эпохе и так же не в состоянии был понимать холодность окружающих его людей и связывающие их условности, как те — его упрямую замкнутость, его фанатические преувеличения. Его психология была бессильна, быть может, даже слепа по отношению к общему типу, ко всем обычным явлениям; только там, где он заставляет себя преувеличивать чувства, переносить людей в высшие измерения, пробуждается бдительность его взора. Только страстью, избыточностью внутреннего мира он связан с миром внешним; только там, где человеческая природа становится демонической, гибельной, и непостижимой, исчезает его отчужденность: словно ночная птица, он видит ясно не при свете, а лишь в сумерках чувств — во мраке сердца. Кажется, только самое затаенное, огнедышащее в человеческой природе родственно его истинной, пламенной сфере. Там, в вулканическом извержении, в хаосе первобытных аффектов, царит и становится ясновидящим его страстный талант; поверхность жизни, холодная твердая кора повседневного существования, плоская форма бытия не привлекают его взора. Он был слишком нетерпелив, чтобы стать холодным наблюдателем, чтобы подолгу экспериментировать над реальностью; жестоким тропическим зноем он ускоряет рост событий: только пламенный, только страстный человек оказывается для него проблемой. В конце концов он изображал не людей; его демон сквозь земную оболочку познавал в них своих братьев — демонов искусства и природы.

Поэтому все его герои так лишены равновесия: частью своего существа они пребывают вне сферы обыденной жизни, каждый из них — гиперболист своей страсти. Все эти неукротимые дети его чрезмерной фантазии, как сказал Гёте о «Пентесилее», «принадлежат к своеобразной семье»; им всем присущи его характерные черты: непримиримость, резкость, своеволие, прямолинейность, бурное упрямство и непреклонность; все они

отмечены печатью Каина: они должны губить или погибать. Все они обладают странной смесью пыла и холодности, избытка и недостатка, страсти и стыда, безудержности и сдержанности, переменчивости и переливчатости — мощным зарядом атмосферного электричества в нервах. Они смущают даже тех, кто хотел бы их полюбить (как смущал сам Клейст своих друзей): в их глазах сверкает нездешне–зловещий огонь, внушающий страх даже самому непредубежденному человеку; поэтому их героизму не суждено было стать популярным, «национальным», хрестоматийным героизмом. Даже в Кетхен, на один только шаг отстоящей от банальности, где она бы слилась с народными образами Гретхен и Луизы, — даже в ее душе кроется болезненная черта, непонятная простому уму, — чрезмерность преданности; и в Арминии, национальном герое, в нем также есть избыток политичности, лицемерной ловкости; в нем слишком много от Талейрана, чтобы он мог стать патриотической статуей.

В банально–идеальный образ Клейст всегда вкрапливает каплю гибельной крови, которая делает этот образ чуждым народу: у прусского офицера — принца Гомбургского — страх перед смертью (изумительно правдивый, но несовместимый с привычным ореолом), у греческой царицы Пентесилеи — вакхическая страстность, у графа фон Штраля — доля бурбонства, у Туснельды — «частица глупости и женски–кокетливого тщеславия». Всех их Клейст спасает от приторности, от шиллеровского налета, от олеографичности, в каждого влагает что–нибудь первобытно–человеческое, что обнаженным, бесстыдно обнаженным выступает за драматической декорацией во время прорыва страсти.

В духовном облике каждого есть что–то необычное, неожиданное, негармоничное, нетипичное, каждый (кроме театрально расставленных статистов — Кунигунды и солдат), как у Шекспира, обладает какой–нибудь резкой чертой; Клейст столь же антитеатрален в драматургии, сколь бессознательно далек от идеальности в изображении людей. Всякая идеализация возникает благодаря либо сознательной ретуши, либо поверхностности и близорукости. Но Клейст всегда смотрит зорко и ничто не презирает больше, чем мелкое чувство. Он может быть безвкусен, но не банален, упрям и экзальтирован, но не слащав.

Для сурового и прошедшего все испытания поэта, для него, познавшего подлинное страдание, трогательность — враждебная стихия; потому он сознательно изгоняет сентиментальность и целомудренно замыкает уста своим героям в те минуты, когда начинается банальная романтика — главным образом в любовных сценах, — разрешая им только краску стыда, смущенный лепет,

вздохи или последнее молчание. Он запрещает им быть обыденными; поэтому они — надо сказать прямо — немецкому народу, как и всякому другому, знакомы лишь литературно и не перешли — в поговорках или образах — со сцены в быт. Национальными героями они являются только для воображаемой немецкой нации, точно так же, как на сцене они могут быть только персонажами того «Воображаемого театра», о котором Клейст говорил Гёте. Они не приспособляются, они обладают всем своеволием и нетерпимостью их творца, и потому каждый создает вокруг себя атмосферу одиночества. Его драмы не имеют в литературе ни предков, ни потомков, они не унаследовали и не породили стиля. Клейст был особым случаем, и особым, единичным случаем был его мир.

Единичным случаем, ибо его мир не принадлежит к определенной эпохе — 1790–1807 годов, не ограничено Бранденбургом или Германией; он не пронизан духовно веянием классицизма, не омрачен католическими сумерками романтики. Мир Клейста столь же необычен и вневременен, как и он сам, — это сфера Сатурна, существующая по ту сторону древнего света и ясно очерченных явлений. Как человек, так и природа, естественный мир интересуют Клейста лишь у последней границы, там, где начинается демонизм, где естественное отсвечивает магическим, природное — чудесным, где мир оказывается хаосом, лишенным всяких норм, и, нарушая все пределы, приближается к немыслимому, неправдоподобному, я сказал бы даже, становится чрезмерным и порочным.

В событиях, как и в людях, Клейста занимает анормальность, отступление от правил («Маркиза О…», «Нищенка из Локарно», «Землетрясение в Чили»), мгновение, когда и люди и события как бы выходят из предначертанного им круга. Недаром он с такой страстностью читал «Ночную сторону природы» Шуберта[100]; все сумеречные явления сомнамбулизма, лунатизма, внушения, животного магнетизма — желанный материал для его преувеличивающей фантазии, которая — будто ей недостаточно человеческих страстей — привлекает еще и таинственные силы космоса, чтобы вернее соблазнить свои создания: превратить смятение фактов в смятение чувств! Клейст больше всего любит странствовать в области необычайного: там, в тумане ущелий, он чует близость демона и его магический зов; там он не соприкасается с обыденным — с тем, что отталкивает и отпугивает его; вечно безмерный, он все глубже погружается там в тайну природы и в самой сущности мира, как в чувстве, ищет превосходную степень.

В этом отказе от явного Клейст как будто близок к своим

современникам, к романтикам, но между поэтами полунадуманного, полунаивного суеверия, тоски но сказочному блаженству и его вымученной любовью к фантастическому зияет целая бездна: романтики ищут чудесного как благочестия, Клейст — чудовищного, как болезни природы. Новалис хочет верить и наслаждаться этой верой, Эйхендорф и Тик хотят растворить суровость и бессмысленность жизни в игре и музыке, Клейст же, алчный, хочет уловить тайну, скрытую явлениями, и ощутить ее, доведя до крайних пределов; в последний мрак чудесного и сказочного он вонзает свой испытующий, холодно–страстный, неумолимо зондирующий взор.

Чем необычнее переживание, тем больше влечет Клейста рассказать о нем вещественно, — он даже бравирует реалистическим изображением непостижимого, и его страстный интеллект, словно спираль, поворот за поворотом ввинчивается вплоть до последнего слоя в ту сферу, где сочетаются таинственным браком магия природы и демонизм человека. Тут он приближается к Достоевскому больше, чем кто–либо из немцев: образы Клейста перегружены всем нездоровьем перенапряженных нервов, а нервы болезненно соприкасаются с демонизмом природы и вселенной. Как Достоевский, он не только правдив, но в силу своей экзальтации сверхправдив, и потому прозрачная, но одновременно гнетущая атмосфера нависает как душное небо над ландшафтом его душевного мира, где стужа рассудка внезапно сменяется то зноем фантазии, то гневным ураганом страсти.

Конечно, он величествен и полон глубокого прозрения в сущность, этот ландшафт Клейста, — едва ли другой немецкий поэт достигал такой мощи, — но все же трудно его вынести, никто не может остаться в нем надолго (да и сам автор не мог выдержать больше десяти лет), с такой силой напрягает он нервы, так непрестанно тревожит чувство резким контрастом зноя и стужи. Он слишком мощен, чтобы, пребывать в нем всю жизнь, слишком сдавлена и насыщена его атмосфера; слишком большой тяжестью ложится на душу его небо; в нем слишком много жара и слишком мало солнца; слишком много ослепительно яркого света в слишком тесном пространстве. Будучи вечно раздвоенным, Клейст как художник тоже лишен родины, лишен твердой почвы под колесами своей мчащейся кареты. Он везде и нигде, и всюду он бездомен: он живёт в мире чудес, не веря в них, изображает действительность, не любя ее.

НОВЕЛЛИСТ

Ибо это свойство подлинной формы —
непосредственно, немедленно передавать смысл:
слабая же форма искажает его, как плохое
зеркало, и не напоминает ни о чем, кроме
самой себя.
Письмо поэта поэту.

В двух мирах живет его душа — в самом жарком, тропическом зное фантазии и в самом трезвом, самом холодном, объективном мире анализа, — поэтому раздвоено его искусство, и каждая половина безудержно стремится к своему полюсу. Часто драматурга Клейста соединяли воедино с Клейстом–новеллистом, называя его просто драматургом. В действительности же две эти формы воплощают полярность, двойственность его внутреннего «я», доведенную до последнего рубежа: драматург Клейст безудержно набрасывается на свой материал, накаляет его лихорадочными ударами своего пульса, новеллист Клейст преодолевает свое участие в повествовании, насильно подавляет себя, остается в стороне, чтобы его дыхание не проникло в рассказ. В драмах он возбуждает и разжигает себя, в новеллах он хочет возбудить и разжечь других — читателей; в драме он гонит себя вперед, в новелле сдерживает себя. Но то и другое — безудержность и сдержанность — приводит его к крайним возможностям искусства: его драмы — самые субъективные, самые стремительные, самые пылкие в репертуаре немецкого театра, его новеллы — самые сдержанные, самые ледяные, самые сжатые произведения немецкого эпоса. Искусство Клейста стремится всегда к превосходной степени.

В новеллах Клейст исключает свое «я», он подавляет свою страстность, или, вернее, он переводит ее на другие пути. И здесь фанатик гиперболы впадает в чрезмерность: он доводит это (очень искусное) самоисключение до эксцесса, до крайней объективности, снова угрожающей искусству (угроза — его стихия). Немецкая литература никогда не достигала такого объективного, внешне спокойного отношения, такой мастерской вещественности рассказа, как в этих восьми новеллах и нескольких анекдотах; может быть, только последнего,

раскрепощающего элемента не хватает их, казалось бы, безупречному совершенству: не хватает естественности. И в эпосе Клейст действует по принуждению — по принуждению неколебимой воли, как обычно по влечению своих мощных страстей; ему не хватает изюминки — радости повествования, спокойного, беззаботного вымысла, врожденной легкости речи. Чувствуешь, как упрямо сжимаются его уста, чтобы трепетным вздохом не выдать мучительного сладострастия, которое он испытывает, нагнетая напряжение; чувствуешь, как лихорадочно дрожит рука в болезненном усилии сдержать узду, как сурово он подавляет себя, чтобы остаться безучастным. В этом вечном торможении, в этой сдержанности, в затаенности, в нарочитом, почти злостном запутывании читателя, вынужденного блуждать по хитроумно сооруженному лабиринту фактов, кроется тайное, извращенное сладострастие — естественное развитие, прямой путь не свойственны ни его эротике, ни его повествованию. Для того чтобы это ощутить, нужно только сопоставить «Novelas ejemplares (Назидательные новеллы) Сервантеса, его блаженно легкое движение сюжета, лукавую игру в прятки и загадки — и напряженную, туго натянутую, взвинченную технику Клейста, который даже рассудительность превращает в эксцесс и обращается к читателю, словно стиснув зубы: нет Ариэля[101] в его угнетенной, отягченной душе, его небо нависает над бездной, и не звучит здесь музыка.

Клейст хочет быть холодным — и становится ледяным, он хочет говорить тихо — и говорит сдавленным шепотом, он стремится к строгому, римскому, достойному Тацита повествованию, но судорога сводит его стиль. С титанической силой устремляется Клейст к преувеличению. Никогда немецкий язык не был таким откованным, но в то же время никогда он не был так металлически холоден, так сурово прост, как в прозе Клейста. Клейст пользуется им не как арфой (подобно Гёльдерлину, Новалису и Гёте), а как оружием или плугом — с огромным напряжением. И этим негибким, твердым, отлитым, как бронза, языком он — вечный фанатик противоречий — рассказывает о самых захватывающих, самых стремительных, самых бурных событиях; его холодная, протестантски–строгая трезвость и ясность вступают в борьбу с самыми фантастическими, самыми неправдоподобными явлениями. Он искусственно запутывает сюжет, хитрит, отпуская вожжи рассказа, только ради суровой и злобной радости нагнать страх на читателя, захватить, испугать его, чтобы потом на самом крутом повороте одним движением остановить бешеную скачку. Кто не почувствует за кажущейся холодностью Клейста–

новеллиста демонического стремления загнать читателя в сферу, которая служит ему самому пристанищем, — в чудовищные переживания, в глубь мрака и опасности, — может счесть техникой то, что в действительности является иным ликом глубочайшей страстности, фанатизмом самонасилования. Я никогда не мог читать его новелл без легкого трепета, порождаемого не сюжетом (в «Нищенке из Локарно»), а напряженной, вызывающей дрожь вибрацией деспотически сжатой воли, проявляющей себя в молчании, в мнимом покое с еще большей мощью, чем в избытке стихов и страстных воплях Пентесилеи. Все недоброе, все тайное, хитрое в Клейсте проявляется именно тогда, когда он себя сдерживает, потому что покой, самообладание и самопреодоление противоречат его внутренней сути: непринужденность, высшая магия художника, была для него недоступна там, где, насилуя свою природу, он стремился возвести в закон спокойную сдержанность.

И все же: как много достигла его воля, его демонически сильная воля в области прозы, — словно сталь, сковывает он кровь в венах языка! Это мастерство ощущается больше всего в случайных, не продуманных заранее очерках, в маленьких анекдотах и заметках, написанных без усилий творческой воли, — для газеты, чтобы заполнить свободный столбец. Двадцать строк полицейского отчета, кавалерийский эпизод напряжением его пластического таланта обретают непреходящую форму: ни один пузырек психологии не проникает в магический кристалл повествования, в котором сама вещественность становится прозрачной.

В новеллах большего объема уже чувствуется стремление к объективности. Характерная для Клейста страсть к запутыванию и закручиванию, к искусственной концентрации, сладострастие игры с тайной делают его новеллы скорее волнующими, чем пластичными; они воспламеняют своей мнимой холодностью: «Маркиза О…» (анекдот, рассказанный Монтенем в восьми строках) завлекает, будто шарада, «Нищенка из Локарно» давит, как жуткий кошмар. Все возбуждающее, возмущающее, мучительное, все увлекающее вдаль оттого так живо ощущается в этих призрачных грозах, что благодаря намеренно трезвому стилю хроники они являются нашему внутреннему взору вовсе не смутными призраками, а пластическими образами, запечатленными в своей земной и в то же время нездешней естественности. Весь демонизм его воли здесь (как и прежде, в пору увлечения рационалистической философией) превращен в трезвость, но в трезвость, доведенную до эксцесса: словно открывается обратная сторона его существа — экзальтация в

воздержании от экзальтированности, чрезмерность в соблюдении меры. Стендаля тоже влекло к холодной, необразной, несентиментальной прозе; он ежедневно читал Гражданский кодекс, так же как Клейст ставил себе в образец стиль хроники; но в то время как Стендаль приобретает только технику, неистовым Клейстом овладевает страсть к бесстрастности — чрезмерность напряжения переключается с него на читателя.

Всегда чувствуется, однако, избыток, неотделимый от его существа; поэтому самая сильная из его новелл — та, где претворяется в образ лейтмотив его существа, — «Михаэль Кольхаас», этот самый яркий тип преувеличителя из числа созданных Клейстом, человек, который преувеличением разрушает свою силу, доводит прямоту до упрямства, правдивость до сутяжничества за правду, бессознательно он стал символом своего творца, который лучшее свое достоинство превратил в опасность и фанатизмом воли вытеснил себя за все пределы и цели. В дисциплине и сдержанности Клейст так же демонически чрезмерен, как в безудержности и в излиянии.

С наибольшим совершенством выступает это смешение, как я уже сказал, в непреднамеренном, в тех маленьких анекдотах, которые он написал, не заботясь об их художественном достоинстве, и, кроме того, в замечательном автопортрете этого странного человека: в его письмах. Ни один немецкий поэт не раскрыл себя миру так, как Клейст в горсточке написанных им писем. Они, я бы сказал, несравнимы с психологическими документами Гёте и Шиллера: искренность Клейста бесконечно смелее, безудержнее, безнадежнее и безусловнее, чем бессознательно стилизованные, всегда эстетически оформленные исповеди классиков. Верный себе, Клейст и в исповеди предается излишеству: в самое жестокое самобичевание он вкладывает какую–то скрытую ноту наслаждения; он охвачен не только любовью к истине, но и лихорадочным стремлением к ней, он всегда величественно экстатичен в глубочайшей боли. Нет ничего ужаснее воплей этого сердца, и в то же время они доносятся как бы из беспредельной выси — словно трепетный крик подстреленной хищной птицы. Нет ничего величественнее того героического пафоса, с которым жалуется его одиночество. Будто слышишь мучительные вопли отравленного Филоктета, оторванного от братьев и спорящего с богами; на одиноком острове своего духа в муках самопознания, срывая с себя одежду, он является здесь в наготе, но не в бесстыдной наготе, — так является истекающий кровью, пылающий огнем, только что вырвавшийся из сражения человек. Мы слышим крик из глубочайшей глуби земной, крик истерзанного бога или

затравленного зверя, и потом опять слова ужасной трезвости — слишком сильный, ослепляющий внутренний свет. Ни в одном произведении не раскрывается Клейст с такой полнотой, как в своих письмах, ни одно не обнажает так глубоко его двойственность, его изобилие и скудость, восторги и расчеты, сдержанность и страсть, пруссачество и первобытность. Может быть, в пропавшей рукописи, в «Истории моего внутреннего мира», все эти огни и молнии сливались в едином потоке света, но это произведение, которое, без сомнения, было не компромиссом «Поэзии и правды», а фанатизмом одной только правды, до нас не дошло. Здесь, как и всегда, рок замкнул Клейсту уста, запретив «невыразимому человеку» выдать свою заветную тайну, чтобы он всегда представал перед нами тенью своего демона и чтоб осталось скрытым его последнее одиночество.

ПОСЛЕДНЯЯ СВЯЗЬ

Все вещи побеждает чувство правды.
«Семейство Шроффенштейн».

В каждой драме Клейст был выразителем своей сути: в каждой явил он миру долю своего душевного пламени, претворял в образ страсть. Так, по частям, мы узнали о нем и его разладе; но его образ не попал бы в сонм бессмертных, если бы в своем бессмертном произведении он не достиг вершины: изображения всей глубины своей несвободы. В «Принце Гомбургском» с предельной гениальностью, которой судьба лишь раз одаряет художника, он возвел себя, свою изначальную движущую силу, свой жизненный конфликт в трагедию — в антиномию сдержанности и страсти. В «Пентесилее», в «Гискаре», в «Битве Арминия» лишь одно какое–нибудь стремление вторгается в драму во всей своей чрезмерности, смелым и решительным порывом в беспредельность; здесь всё превращается в целую вселенную, не единичное стремление, а весь смятенный мир стремлений; действие и противодействие, обычно сменяющиеся беспорядочно, здесь приведены к взаимодействию и равновесию. А что же такое равновесие сил, как не высшая гармония?

Искусство не знает более прекрасных мгновений, чем те, когда чрезмерность вливается в соразмерные формы, когда приходит раздающееся в сферах мгновение и на краткий миг диссонанс растворяется в благостной гармонии, когда смыкаются самые непримиримые противоречия, мимолетно касаясь друг друга устами слов и любви: чем ужаснее раздвоенность, тем величественнее это слияние, тем больше мощи в созвучии встречающихся потоков. Ни в одной немецкой драме нет такого величественного, такого полного разряда, как в клейстовском «Принце Гомбургском»: самый опустошенный из немецких поэтов (за час до самоуничтожения) дает своему народу самую совершенную трагедию, так же как Гёльдерлин за час до наступления последнего мрака — мировой музыкой звучащие орфические гимны, как Ницше накануне душевного заката — высшее опьянение ума, оргию, блеск и сверкание слова. Это таинственное предчувствие гибели непостижимо и не допускает объяснений, оно невыразимо прекрасно, как последнее голубоватое мерцание угасающего пламени.

В «Принце Гомбургском» Клейст на миг укротил демона, взяв его в полон своим произведением. В «Пентесилее», в «Гискаре», в

«Битве Арминия» ему удавалось отрубить только одну из голов душившей его гидре, на этот же раз он схватил ее целиком и воплотил вовне — в художественном образе. Именно в этой драме чувствуется его сила, потому что здесь она направлена не в пустоту, здесь страсть не вырывается наружу без пользы, с шипением и чадом, как пар из перегретого котла, а борется с противодействующей силой. В этой драме — в ее точно пригнанном, безупречном драматическом механизме — ни один атом внутреннего напряжения не теряется в пустом пространстве необузданной чрезмерности: напор и преграда, течение и сопротивление обладают здесь равной силой. Клейст нашел спасение, не выходя за свои пределы, а как бы удвоив себя: противоречия потеряли разрушительную силу, потому что он не позволяет, как прежде, тому или иному стремлению свободно течь и поглощать все остальные. В этом произведении он уяснил себе антиномичность своей природы. Но ясность всегда приводит к познанию, а знание — к примирению. Страсть и сдержанность прекращают борьбу в его душе и смотрят друг другу в глаза: сдержанность (курфюрст, приказывающий провозгласить в церкви принца Гомбургского победителем) приносит дань уважения страсти, страсть (принц Гамбургский, требующий для себя смертного приговора) приносит дань уважения норме. Обе силы познают себя как частицу извечной Силы, требующей возмущения во имя движения и сдержанности во имя порядка; вырывая из смятенной груди сноп противоречия и вознося их к звездам, Клейст впервые преодолевает свое одиночество и становится участником в созидании мира.

Чудодейственно вливается здесь в чистые, возвышенные формы все, к чему он стремился, что пытался осуществить, вливается, укрощенное чувством последней связи с миром и полного примирения. Все страсти, владевшие им тридцать лет, неожиданно отливаются в образы, уже не самовластно преувеличенные, а проясненные. Бешеное честолюбие Гискара претворилось в чистую, действенную пламенность юного героя, принца Гомбургского; зверский, кровожадный, бряцающий оружием варварский патриотизм «Битвы Арминия» доведен до безмолвно строгого чувства отечества; сутяжничество и правовое упрямство Кольхааса очеловечены в образе курфюрста до сознательной защиты закона; ведовство Кетхен лишь голубеет, как нежный лунный свет над летней сценой в саду, овеваемой потусторонним ароматом смерти, а пылкость Пентесилеи, ее буйная жажда жизни растворяется в тихом томлении. Впервые в произведении Клейста звучит скрытая нота доброты, слышится дуновение мягкой человечности и понимания, и эта последняя

струна, которой он никогда не касался, серебристой жалобой арфы вторит мрачной мелодии.

В «Принце Гомбургском» нежданно сочеталось все, что волнует человека, и как перед

взором умирающего в последние мгновения его жизни проходит все пережитое, так в этом последнем произведении журчит все прошлое, протекая, словно примиренное воспоминание о прожитой жизни: все заблуждения, все ошибки, все упущения, все, что казалось бессмысленным и тщетным, вдруг приобретает смысл в этих образах.

Философия Канта, терзавшая душу двадцатилетнего юноши, душившая его, как «жизненный план», теперь подает реплики курфюрсту, одухотворяя образ монарха. Кадетские годы, военное воспитание, которому он посылал тысячи проклятий, воскресают в великолепной фреске армии, в этом гимне товарищеской солидарности; даже земля Бранденбурга, уже многие годы ему ненавистная, становится здесь почвой событий, и в воздухе, обычно не ощущаемом в его трагедиях, чувствуется дальний простор.

Все, что он преодолел, — традиция, дисциплина, эпоха, — как небо, высится над его произведением; впервые его творчество вырастает на родной почве, вытекает из призвания крови. Впервые разрежен воздух, нет мучительного напряжения, оно свободно от нервного трепета, впервые, не насилуя, не тесня друг друга, прозрачно льются стихи, впервые звучит музыка. Мир призраков, обычно пылавший демоническим напряжением глубин, теперь, словно сумерки, витает над земной жизнью; будто сладостный звон последних шекспировских драм, звон веселого познания и освобождения, опускает завесу над гармоническим миром.

«Принц Гомбургский» — самая правдивая драма Клейста, потому что в ней заключена вся его жизнь. Тут сосредоточены все скрещения и смещения его существа — любовь к жизни и стремление к смерти, искание меры и чрезмерность, наследие и приобретенное достояние; только здесь, исчерпывая себя, он становится правдивым и выходит за пределы осознанной им правды. Отсюда это веяние пророческой тайны в сцене смерти, хмель самоубийства, страх перед роком — предвосхищенные творчеством часы его смерти и в то же время повторение всей прожитой жизни. Только обреченные на смерть обладают этим высшим познанием, этим двойным зрением, проникающим и в прошлое и в будущее. Среди немецких драм только «Принц Гомбургский» и «Эмпедокл» дарят нам эту призрачную музыку, этот отзвук беспредельности. Ибо только смертное томление

может так расплавить душу, только чистое отречение — достигнуть сфер, где никнет утомленная страсть; то, в чем судьба так упорно отказывала Клейсту в его алчных и гневных набегах, она дарит ему в тот час, когда он уж ничего не ждет: она дарит ему совершенство.

СТРАСТЬ К СМЕРТИ

Все трудное, что в силах человека,
Я сделала, — к безмерному стремилась.
Всю жизнь свою поставила я на кон,
И выпала решающая кость,
Должна постигнуть я, что проиграла!
Пентесилея.

На высшей ступени своего искусства, в год появления «Принца Гомбургского», Клейст роковым образом достиг и высшей ступени своего одиночества. Никогда он не был так забыт миром, таким лишним в своей эпохе, в своем отечестве; службу он бросил, журнал ему запретили, его заветная мечта — вовлечь Пруссию в войну на стороне Австрии — остается тщетной. Его злейший враг — Наполеон — держит Европу в руках, как покорную добычу, прусский король из вассала Наполеона превращается в его союзника. Пьесы Клейста не имеют успеха и, путешествуя из театра в театр, осмеиваются публикой или отклоняются равнодушным директором; его книги не находят издателя, сам он остается не у дел; Гёте от него отвернулся, другие не знают его или не считают достойным внимания, покровители его оставили, приятели забыли; последней покидает его самая верная, некогда «Пиладу подобная» сестра Ульрика.

Каждая карта, на которую он ставил, бита, и последнюю оставшуюся у него, самую ценную — рукопись его лучшего произведения, «Принца Фридриха Гомбургского», — он уже не может пустить в ход: он уже вне игры, и никто не доверяет его ставке. И тут, вновь вынырнув на поверхность, он пытается, после многих месяцев безвестной жизни, вернуться в свою семью: еще раз он едет во Франкфурт–на–Одере к своим — освежить душу каплей любви, но родные посыпают солью его раны, и желчь стекает с их уст. Обеденный час в кругу Клейстов, свысока посматривающих на уволенного чиновника, на обанкротившегося издателя газеты, на неудачливого драматурга, видящих в нем недостойного представителя их рода, — этот час лишил его последних сил. «Я готов лучше десять раз умереть, — пишет он в отчаянии, — чем еще раз пережить то, что я испытал во Франкфурте за семейным обедом».

Родные его оттолкнули, столкнули в ад, кипящий в его груди; с омраченной душой, пристыженный и униженный, отправляется он опять в Берлин. Несколько месяцев он бродит там в стоптанных башмаках, в поношенном костюме, подает в различные ведомства прошения о предоставлении должности, предлагает (тщетно) издателям роман, «Принца Гомбургского», «Битву Арминия», угнетает друзей своим жалким видом; в конце концов он надоел всем, и ему самому надоели поиски. «Моя душа так изранена, — жалуется он, — что когда я высовываю нос из окна, мне кажется, будто дневной свет причиняет мне боль». Его страсти иссякли, силы истощены, надежды разбиты:

Он в каждый слух бросает тщетный зов,
И, видя знамя времени, что рея
К глупцам перелетает от глупцов,
Он обрывает песнь, — с него довольно, —
Роняя лиру со слезой невольной.

И вот среди этого молчания, самого глубокого молчания, какое знал, быть может, еще только Ницше, его сердца касается мрачный голос, зов, который звучал ему всю жизнь, всякий раз, как иссякала его бодрость, как овладевало им отчаяние: мысль о смерти.

С ранней юности преследует его эта мысль о добровольной смерти, и так же, как еще в отрочестве он составил план жизни, так заранее приготовил он и план смерти — эта мысль усиливается в нем всякий раз в часы бессилия; томной скалой вздымается она в его душе, когда убывает прилив страстей и пенящийся поток надежд. Не счесть в письмах Клейста и в его встречах этих пламенных призывов к смерти; и, может быть, позволителен такой парадокс: он только потому мог так долго выносить жизнь, что ежечасно был готов от нее отказаться.

В любую минуту он готов умереть, и если он так долго медлит, то в этом виноват не страх, а гипербола, виновата чрезмерность его натуры, ибо даже от смерти требует он грандиозности, экзальтации, избытка; он не хочет лишать себя жизни мелко, ничтожно, трусливо: он стремится, как он пишет Ульрике, к «прекрасной смерти», — и эта идея, такая мрачная и гибельная, у Клейста окрашивается усладой пьянящего сладострастия. Он хочет броситься в смерть как в торжественную брачную постель, и в изумительном сплетении чувств (его эротика, никогда не находившая своего русла, изливается во все глубины его натуры) он мечтает о смерти как о мистической любовной смерти, как о вдвойне блаженной гибели.

Какой–то первобытный страх — он увековечил его в сцене «Принца Гомбургского» — внушает ему одинокому, опасение, что это одиночество жизни будет преследовать его и в потустороннем мире, в вечности: поэтому с самого детства в мгновения высшего экстаза он предлагает каждому, кого он любит, умереть с ним. Неудержимо стремившийся к любви в жизни, он тоскует по любви и по смерти. В земном существовании ни одна женщина не могла удовлетворить его чрезмерности, не могла идти в ногу с фанатически устремленными, доведенными до экстаза чувствами, никто — ни невеста, ни Ульрика, ни Мария фон Клейст — не могли подняться до точки кипения его требований; только смерть, только превосходная и непревосходимая степень — Пентесилея выдала его пламень — способна удовлетворить его потребность в любви. Желанна для него только та женщина, которая согласится с ним умереть, женщина, охваченная этим до предела гиперболизированным чувством, и «ее могилу он предпочтет постели всех королев мира» (так восклицает он в предсмертном ликовании). Каждому, кто ему дорог, настойчиво предлагает он стать своим спутником, чтобы уйти во мрак. Каролине фон Шиллер (почти чужой ему) он заявляет, что готов «застрелить и ее и себя», а своего друга Рюле он завлекает ласковыми и страстными словами: «меня не покидает мысль, что мы еще должны что–то сделать вместе — приди, свершим еще что–нибудь прекрасное и умрем! Одной из миллионов смертей, которыми мы уже умирали и которые еще предстоят нам. Это то же самое, что перейти из одной комнаты в другую», Как обычно, холодная мысль превращается у Клейста в страсть, в пламя, в экстаз. Все больше и больше опьяняется он желанием положить величественным жестом конец медленному распылению сил и усилий, произвести взрыв во имя героического саморазрушения — и вырваться из убожества, связанности, изломанности неудовлетворенного жизнью чувства в фантастическую смерть, озвученную фанфарами упоения и экстаза: мощно расправляет члены его демон, ибо он хочет вернуться наконец в свою беспредельность.

Эта страсть к совместной смерти остается непонятной для друзей и для женщин, как все его преувеличения. Тщетны его настояния, тщетны мольбы: он не находит себе спутника в бездну — все они с испугом и недоумением отвергают безумное предложение. Наконец — в тот час, когда его душа переполнилась горечью и отвращением, когда мрак сердца затмил его взор и чувство, — он встречает женщину, почти чужую, которая благодарна ему за это странное приглашение. Она больна, приговорена к смерти, ее тело так же поражено раком, как его

душа — отвращением к жизни; неспособная к смелому решению, но тотчас заразившаяся его экстазом, погибающая позволяет увлечь себя в пропасть.

Клейст нашел теперь человека, который избавит его от одиночества в последний миг падения; и вот рождается эта удивительная, фантастическая брачная ночь нелюбимого с нелюбимой. Стареющая, смертельно больная, некрасивая женщина (облик которой он созерцал только под наркозом своей мысли) бросается с ним в бессмертие. В глубине души эта остроумная, сентиментально–восторженная жена кассира ему чужда: вероятно, он никогда не знал ее как женщину, — но он обручился с ней под другой звездой, под другим знаком, в святом таинстве смерти. Слишком незначительная, слишком мягкая, слишком слабая для него в жизни, она прекрасна как союзница в смерти, ибо над его последними часами она волшебно зажигает обманчивую зарю общения и любви. Он сам предложил себя; ей только оставалось взять его, — он был ей предназначен и уготован.

Жизнь его подготовила, слишком подготовила: она его затоптала, поработила, унизила и разочаровала, — но с величественной мощью подымается он в последний раз и создает из смерти героическую трагедию. Художник и вечный гиперболист, живущий в нем, мощным вздохом раздувает издавна тлеющий огонь тайного решения; пламя восторга и блаженства брызжет из груди Клейста с той минуты, как он обеспечил себе добровольную смерть, с той минуты, как он, по его словам, «созрел для смерти», с той минуты, как он знает, что не жизнь его победит, а он победит жизнь. И тот, кто никогда не мог дойти до подлинного утверждения жизни (как Гёте), теперь, ликуя, провозглашает свободное, блаженное утверждение смерти. Великолепны эти звуки: впервые, подобно колоколу, зазвучало все его существо — ясно, без диссонанса. Исчезла надтреснутость, рассеялась глухость: чисто звенит каждое слово, произнесенное, написанное под нависшим молотом судьбы. Светлый день уже не причиняет ему боли, он дышит свободно, раскрывшаяся душа уже вдыхает беспредельность, пошлая обыденность далека, внутренний свет становится миром, и блаженно переживает он в час заката стихи «Принца Гомбургского», своего второго «я»:

Отныне ты, бессмертие, мое!
Тысячекратным солнцем льешь сияние.
Ты сквозь повязку на моих глазах.
Вот крылья вырастают за плечами,
И в тишине эфира реет дух;

И, как корабль, гонимый ветром, видит,
Что погружается в надежный порт,
Так в дымке жизнь передо мною тает.
Вот вижу формы я еще и краски,
И вот — сплошной туман передо мной.

Экстаз, который тридцать пять лет гнал его по чащам жизни, кротко возносит его к блаженству отбытия. В последний час, истерзанный, он собирает свои силы, и раздвоенность его образует сплав великого чувства. В тот миг, когда, свободный и спокойный, он вступает во мрак, он освобождается от своей тени: демон его жизни покидает растравленную плоть и, как дым над пламенем, уносится в сферы. В последний час разрешается мука и боль, и демон становится музыкой.

МУЗЫКА ЗАКАТА

Удар не всякий человек обязан
Сносить без мук: кто богом посещен,
Имеет право никнуть!
«Семейство Шроффенштейн».

Другие поэты жили с большим блеском, шире охватывали мир в своих произведениях, теснее связывали творчество с жизнью, своим существованием поспешествуя и преображая судьбы мира; но никто не умирал величественней, чем Клейст. Ни одна смерть не звучала такой музыкой, не являла такого опьянения и взлета; дионисийским жертвоприношением заканчивается эта «самая мучительная жизнь, когда–либо прожитая человеком» (предсмертное письмо). Еще раз в свое последнее мгновение возносится он к последнему простору чувства и величественным жестом перебрасывает мост над вечной пропастью между отчаянием и блаженством; тот, кому ничто не удалось в жизни, горестной и жалкой, сумел выразить мрачный смысл своего существования в героической гибели. Иные (Сократ, Андре Шенье) в эти последние мгновения достигали moderato чувств, стоического, веселого равнодушия, мудрого, безропотного приятия смерти, — Клейст, вечный преувеличитель, и смерть возводит в страсть, в опьянение, в оргию, в экстаз. Его гибель — блаженство, упоение, неизведанное в жизни самозабвение, разверстые объятия, опьяненные уста, веселие, избыток. С песней бросается он в пропасть.

Только раз, этот единственный раз, спали оковы с уст и души Клейста; в первый раз стал ликующим и певучим его глухой, сдавленный голос. Никто, кроме спутницы его умирания, не видел его в эти прощальные дни, но чувствуется, что взор его опьянен, что сияет над ним ореол внутренней радости. То, что он создает, то, что он пишет в те часы, выходит за все достигнутые им грани, — его предсмертные письма представляются мне самым совершенным его творением, последним взлетом, подобным дионисийским дифирамбам Ницше, ночным песням Гёльдерлина: в них веет ветер неведомых сфер, свобода от власти земли. Музыка, его глубочайшая склонность, которой он предавался, тайно играя на флейте в тихой обители своей юности, гармония, запретная для судорожно сжатых уст поэта, открывается ему вновь: впервые изливается он в ритме и мелодии. В эти дни он пишет свое единственное настоящее

стихотворение, мистически упоенное любовное излияние — литанию смерти — стихотворение, дышащее сумерками и вечерней зарёй, полулепет, полумолитву, далекое от бодрствующей мысли и все же волшебно прекрасное. Упрямство, суровость, резкость и отвлеченность, холодный свет ума, трезво освещавший самые жгучие его стремления, разрешен музыкой; прусская строгость, судорожность его почерка растворилась в мелодии, — впервые он парит в слове и чувстве: земля уже не имеет власти над ним.

И, возносясь в высь, «как два веселых воздухоплавателя», говорит он в предсмертном письме, он еще раз бросает взгляд на мир, и прощание его беззлобно. Свои страдания — он их уже не понимает: все, что угнетало его, из беспредельности кажется таким бессмысленным, далеким, ничтожным. Соединившись для смерти с другой женщиной, он вспоминает о той, для которой жил, которая любила его: о Марии фон Клейст; ей пишет он из глубины души исповедь и слова прощания. Мысленно обнимает он ее еще раз, но уже бесстрастно, безмятежно — как уходящий в вечность. Он пишет сестре Ульрике: еще трепещет в душе горечь, вызванная перенесенным унижением, и суровы его слова. Но восемь часов спустя, в комнате смерти, «у Штимминга»[102], воспаривший на крыльях предчувствия, упоенный блаженством, он уже не может оскорбить: он вновь обращается к некогда любимой со словами любви и прощения, с лучшими пожеланиями. И лучшее, что Клейст может пожелать в жизни, гласит: «Да пошлет тебе небо смерть, хоть наполовину столь радостную и невыразимо веселую, как моя: это — самое искреннее, самое сердечное пожелание, какое я могу придумать».

Наконец создан порядок, успокоен его беспокойный дух; небывалое, неправдоподобное событие: Клейст, истерзанный, ощущает связь с миром. Демон потерял власть над ним, он уже не преследует его: он получил от своей жертвы все, чего требовал. Еще раз, в нетерпении, перебирает Клейст свои бумаги: перед ним законченный роман, две драмы, история его духовного развития — никому она не нужна, никто её не знает, никто не должен ее знать. Копьё честолюбия не вонзается а защищенную панцирем грудь: небрежно сжигает он свои рукописи (в том числе и «Принца Гомбургского», случайно сохранившегося для нас в копии); ничтожной кажется ему скудная посмертная слава, литературная жизнь в веках перед лицом открывающихся перед ним сфер. Осталось сделать немногое, но и к этому он приступает деловито и осмотрительно: в каждом распоряжении чувствуется его ясный, не смущаемый ни страхом, ни страстями разум. Он просит Пегилена отправить несколько писем, уплатить долги,

которые он заботливо записывал пфенниг за пфеннигом: чувство долга не оставляло Клейста вплоть до «триумфальной песни его смерти». Быть может, нет другого прощального письма, проникнутого таким демонизмом объективности, как письмо Клейста к военному совету: «Мы лежим мертвые на Потсдамской дороге», — начинает он с той же неслыханной смелостью, что и в своих новеллах; он сразу вводит в событие, и, как в новеллах, повесть о неслыханной судьбе человека выкована объективно, с металлической чеканностью. И нет прощального письма, пронизанного таким демонизмом чрезмерности, как обращение Клейста к возлюбленной — к Марии фон Клейст: в его последний час еще раз ослепительно сверкнула двойственность его жизни — сдержанность и экстаз, — вознесенная до героики, до величественной мощи.

Его подпись — последний итог громадного счета, предъявленного им жизни: энергично он делает росчерк, — сложный расчет закончен, он собирается порвать заемное письмо. Веселые, словно жених и невеста, едут они в Ванзее. Хозяин гостиницы слышит их смех, они хохочут на лугу, весело пьют кофе на свежем воздухе. И вот — ровно в условленный час — раздается выстрел и вслед за ним другой — в сердце спутницы и в рот себе. Его рука не дрогнула. Поистине, умереть он сумел лучше, чем жить.

* * *

Не по своей воле стал Клейст великим трагическим поэтом немецкого народа, а по воле своей судьбы — только потому, что сам он был трагической натурой и трагедией была его жизнь; именно это — мрачность, запутанность, скованность, напряженность и в то же время пламенность его существа — исключает подражание его драмам, не превзойденным потомками — ни холодной отвлеченностью Геббеля, ни беспокойным пылом Граббе.

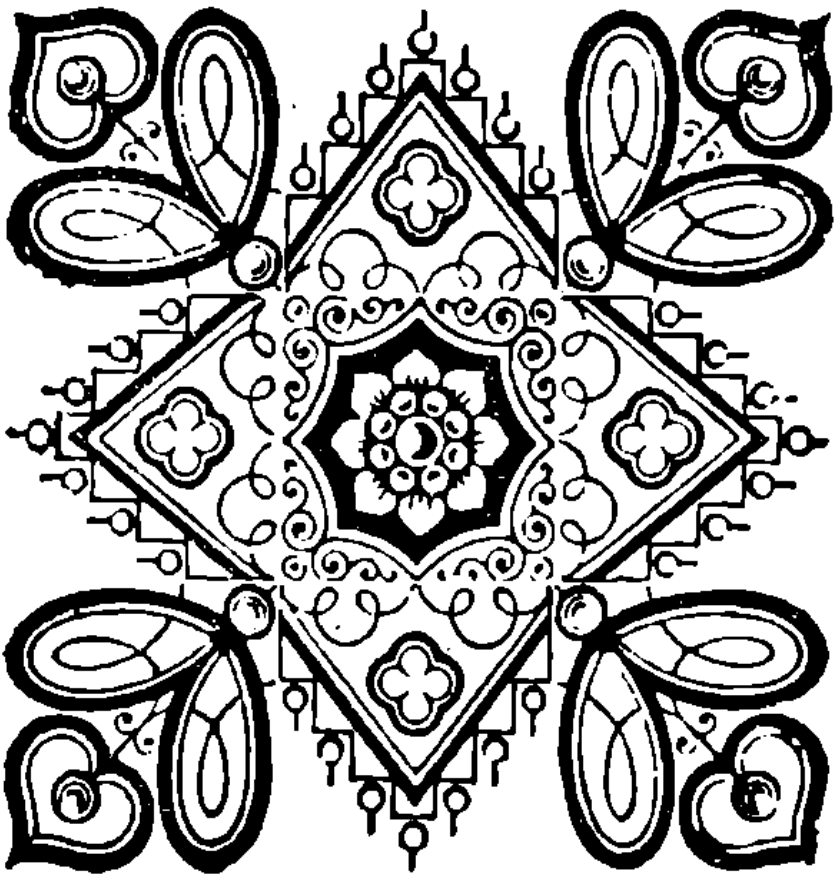
Его судьба, его атмосфера составляют неотъемлемую часть его произведений: поэтому неумным и лишним кажется мне вопрос, к каким вершинам привел бы он немецкую трагедию исцеленный, освобожденный от своего рока. Напряженность и напряжение были сутью его существа, саморазрушение в чрезмерности — неопровержимым смыслом его судьбы; поэтому его добровольная ранняя смерть — такое же произведение мастера, как и «Принц Фридрих Гомбургский»: рядом с могучими властителями жизни, подобными Гёте, должен время от времени являться мастер гибели, создающий из смерти бессмертную поэму.

«Бывает благом смерть как жизненный удел», — несчастный

Гюнтер, написавший этот стих, не сумел создать хорошую смерть, он опустился в свое злополучие и погас, как сгоревшая свеча.

Клейст, истинный трагик, возвышает свое страдание, высекая из него бессмертный памятник заката; всякое страдание становится осмысленным, если ему дана благодать творчества. Тогда оно становится высшей магией жизни. Ибо только тот, кто раздвоен, знает тоску по единству. Только гонимый достигает беспредельности.

ФРИДРИХ НИЦШЕ



НИЦШЕ

Я ценю философа в той мере,
в какой он способен служить
образцом.
«Несвоевременные

размышления»[103]

ТРАГЕДИЯ БЕЗ ПАРТНЕРОВ

Тайна пожинать величайшие плоды и величайшее наслаждение от существования зовется: опасно жить!

Трагедия Фридриха Ницше — монодрама: на сцене своей краткой жизни он сам является единственным действующим лицом. В каждом лавиной низвергающемся акте стоит одинокий борец под грозовым небом своей судьбы; никого нет рядом с ним, никого вокруг него, не видно женщины, которая смягчала бы своим присутствием напряженную атмосферу. Всякое движение исходит только от него: несколько фигур, вначале мелькающих в его тени, сопровождают его отважную борьбу немыми жестами изумления и страха и постепенно отступают как бы перед лицом опасности. Никто не решается вступить в круг этой судьбы; всю свою жизнь говорит, борется, страдает Ницше в одиночестве. Его речь не обращена ни к кому, и никто не отвечает на нее. И что еще ужаснее: она не достигает ничьего слуха.

Лишена партнеров, лишена реплик, лишена слушателей эта беспримерная в своем героизме трагедия Фридриха Ницше; нет в ней и места действия, нет пейзажа, декораций, костюмов: она разыгрывается как бы в безвоздушном пространстве мысли. Базель, Наумбург, Ницца, Сорренто, Сильс — Мариа, Генуя все эти географические имена не обозначают в действительности место его пребывания: это — только верстовые столбы вдоль измеренной огневыми крыльями дороги, холодные кулисы, безмолвный фон. В действительности, декорация остается в этой трагедии неизменной: замкнутость, одиночество, мрачное, бессловесное, безответное одиночество, непроницаемый стеклянный колпак, покрывающий, окружающий его мышление, одиночество без цветов, без красок и звуков, без зверей и людей, одиночество даже без божества, оцепенелое, опустошенное одиночество первобытного мира — мира довременного и пережившего все времена. И особенно ужасна, особенно невыносима и в то же время особенно причудлива и непостижима пустынность, безотрадность его мира тем, что этот глетчер, эта скала одиночества высится среди американизированной страны с семидесятимиллионным населением, в центре новой Германии, которая звенит и свистит железными дорогами и телеграфом, гремит шумом и гамом сборищ, в центре болезненно–

любознательной культуры, которая ежегодно выбрасывает в мир сорок тысяч книг, в сотне университетов ищет новых проблем, в сотнях театров ежедневно смотрит трагедии — и в то же время ничего не чует, ничего не знает, ничего не подозревает об этой величайшей драме человеческого духа, которая разыгрывается в самом ее центре, в ее самом глубоком ядре.

Ибо в самые великие мгновения для трагедии Фридриха Ницше ни зрителей, ни слушателей, ни свидетелей в немецком мире нет. Вначале, пока он говорит с профессорской кафедры и сияние Вагнера бросает на него отраженный свет, его речь еще возбуждает некоторое внимание. Но чем более он углубляется в самого себя, чем глубже он проникает в эпоху, тем слабее становится отзвук на его речь. Один за другим в смятеньи встают друзья и враги во время его героического монолога, испуганные возрастающим пылом его экстазов, и он остается на сцене своей судьбы в убийственном одиночестве. Беспокойство овладевает трагическим актером, замечающим, что он говорит в пустоту; он повышает голос, он кричит, жестикулирует с удвоенной энергией, — лишь бы возбудить отклик или хотя бы крик возмущения. Он присоединяет к своей речи музыку, манящую, пьянящую, дионисийскую музыку, — но никто уже не слушает его. Он превращает свою трагедию в арлекинаду, смеется язвительным, насильственным смехом, принуждает свои фразы кувыркаться и совершать акробатические salto mortale, — чтобы вымученной гримасой привлечь слушателей к ужасному смыслу представления, — но никто не аплодирует ему. И вот он придумывает танец, танец среди мечей; израненный, истерзанный, обливаясь кровью, он показывает миру свое новое, смертоносное искусство, никто не понимает значения этих рыдающих шуток, никто не подозревает смертельной страсти в этой наигранной легкости. Без слушателей, без отклика доигрывает он перед пустыми стульями самую потрясающую драму человеческого духа, какая была показана нашему веку упадка. Никто не обратил к нему равнодушного взора, когда в последний раз бурно вознесся словно на стальном острие великолепный вихрь его мысли — вознесся и упал на землю в последнем экстазе: «перед лицом бессмертия бездыханный».

В этом пребывании наедине с собой, в этом пребывании наедине против самого себя — самый глубокий смысл, самая священная мука жизненной трагедии Фридриха Ницше: никогда не противостояла такому неимоверному избытку духа, такой неслыханной оргии чувств такая неимоверная пустота мира, такое металлически непроницаемое безмолвие. Даже сколько-нибудь значительных противников — и этой милости не послала

ему судьба, и напряженная воля к мышлению, «замкнутая в самой себе, вскапывая самое себя», из собственной груди, из глубины собственного трагизма извлекает ответ и сопротивление. Не из внешнего мира, а из собственных кровью сочащихся ран добывает судьбой одержимый жгучее пламя и, подобно Гераклу, рвет на себе Нессову одежду[104], чтобы нагим стоять перед последней правдой, перед самим собой. Но какой холод вокруг этой наготы, каким безмолвием окутан этот ужасный вопль духа, какие молнии и тучи над головой «богоубийцы», которого не ищут противники, который не находит противников и поражает самого себя, «себя познающий, себя казнящий без состраданья». Гонимый своим демоном за пределы времени и мира, за крайние пределы своего существа,

> В жару неведомых доселе лихорадок,
> Колющей дрожью объятый от льдистых игл мороза,
> Тобой гоним, о Мысль!
> Безвестная! Сокрытая! Ужасная!

содрогаясь, в страхе оглядывается он назад, замечая, как далеко за пределы всего живущего и когда–либо жившего бросила его жизнь. Но такой сверхмощный разбег уже не остановить; и в полном сознании и в то же время в предельном экстазе самоопьянения он подчиняется своей судьбе, которую уже изваял его любимый Гельдерлин, судьбе Эмпедокла.

Героический пейзаж, лишенный неба, титаническое представление, лишенное зрителей, молчание, все грознее сгущается молчание над нечеловеческим воплем духовного одиночества — вот трагедия Фридриха Ницше. Она вызывала бы только ужас, как одна из многих бессмысленных жестокостей природы, если бы он сам не сказал ей экстатическое «да», если бы он сам не избрал, не возлюбил эту беспримерную суровость ради ее беспримерности. Добровольно, отказавшись от спокойного существования, и намеренно он выстроил себе эту «не общую жизнь» из глубочайшего трагического влечения, и с беспримерным мужеством он бросил вызов богам — на нем «испытать высшую меру опасности, которой живет человек». «Радуйтесь, демоны!» Этим надменным возгласом в одну из веселых студенческих ночей заклинает духов Ницше со своими друзьями–филологами; и в полночный час из наполненных бокалов они плещут из окна красным вином на спящую улицу Базеля, совершая возлияние невидимым силам. Это — всего лишь фантастическая шутка, таящая в себе глубокое предчувствие. Но демоны слышат заклятье и следуют за тем, кто их вызвал; так

мимолетная ночная игра вырастает в трагедию судьбы. Но никогда не противился Ницше неимоверной страсти, овладевшей им с такой неотразимой силой: чем сильнее ударяет его молния, тем чище звенит в нем медный слиток воли. И на докрасна раскаленной наковальне страдания с каждым ударом все тверже и тверже выковывается формула, медной броней покрывающая его дух, «формула величия, доступного для человека, amor fati; чтобы ничего больше не было нужно — ничего впереди, ничего позади, ничего во веки веков. Не только теперь, и уж отнюдь не скрывать, а любить неизбежность». Этот пламенный гимн судьбе мощным дифирамбом заглушает крик боли: поверженный наземь, раздавленный всеобщим молчанием, разъеденный самим собой, сожженный горечью страданья, ни разу не поднял он руку, моля о пощаде. Он просит больше, горшей боли, глубочайшего одиночества, бездонного страданья, полной меры своих сил; не для защиты, а только для мольбы подымает он руки для величественной мольбы героя: «О, предреченное моей душе, ты, что называю Роком! ты, что во мне! надо мной! Сохрани меня, сбереги меня для великой судьбы!»

Кто знает такую великую молитву, тот будет услышан.

ДВОЙСТВЕННЫЙ ОБЛИК

Пафос позы не есть принадлежность
величия; кому нужны вообще позы,
тот лжив… Берегитесь всех живописных людей!

Патетический облик героя. Так изображает его мраморная ложь, живописная легенда: упрямо устремленная вперед голова героя, высокий, выпуклый лоб, испещренный бороздами мрачных размышлений, ниспадающая волна волос над крепкой, мускулистой шеей. Из–под нависших бровей сверкает соколиный взор, каждый мускул энергичного лица напряжен и выражает волю, здоровье, силу. Усы Верцингеторика[105], низвергаясь на мужественные, суровые губы и выдающийся подбородок, вызывают в памяти образ воина варварских полчищ, и невольно к этой мощной, львиной голове пририсовываешь грозно выступающую фигуру викинга с рогом, щитом и копьем. Так, возвеличенным в немецкого сверхчеловека, в античного Прометида, наследника скованной силы, любят изображать наши скульпторы и художники великого отшельника духа, чтобы сделать его доступным для маловерных, школой и сценой приученных узнавать трагизм лишь в театральном одеянии. Но истинный трагизм никогда не бывает театрален, и в действительности облик Ницше несравненно менее живописен, чем его портреты и бюсты.

Облик человека. Скромная столовая недорогого пансиона где–нибудь в Альпах или на Лигурийском побережье. Безразличные обитатели пансиона преимущественно пожилые дамы, развлекаются causerie, легкой беседой. Трижды прозвонил колокол к обеду. Порог переступает неуверенная, сутулая фигура с поникшими плечами, будто полуслепой обитатель пещеры ощупью выбирается на свет. Темный, старательно почищенный костюм; лицо, затененное зарослью волнистых, темных волос; темные глаза, скрытые за толстыми, почти шарообразными стеклами очков. Тихо, даже робко, входит он в дверь; какое–то странное безмолвие окружает его. Все изобличает в нем человека, привыкшего жить в тени, далекого от светской общительности, испытывающего почти неврастенический страх перед каждым громко сказанным словом, перед всяким шумом. Вежливо, с изысканно чопорной учтивостью, он отвешивает поклон

собравшимся; вежливо, с безразличной любезностью, отвечают они на поклон немецкого профессора. Осторожно присаживается он к столу — близорукость запрещает ему резкие движения, — осторожно пробует каждое блюдо — как бы оно не повредило больному желудку: не слишком ли крепок чай, не слишком ли пикантен соус, — всякое уклонение от диэты раздражает его чувствительный кишечник, всякое излишество в еде чрезмерно возбуждает его трепещущие нервы. Ни рюмка вина, ни бокал пива, ни чашка кофе не оживляют его меню; ни сигары, ни папиросы не выкурит он после обеда; ничего возбуждающего, освежающего, развлекающего: только скудный, наспех проглоченный обед, да несколько незначительных, светски учтивых фраз, тихим голосом сказанных в беглом разговоре случайному соседу (так говорит человек, давно отвыкший говорить и боящийся нескромных вопросов).

И вот он снова в маленькой, тесной, неуютной, скудно обставленной меблированной комнате; стол завален бесчисленными листками, заметками, рукописями и корректурами, но нет на нем ни цветов, ни украшений, почти нет даже книг, и лишь изредка попадаются письма. В углу тяжелый, неуклюжий сундук, вмещающий все его имущество — две смены белья и второй, поношенный костюм. А затем лишь книги и рукописи, да на отдельном столике бесчисленные бутылочки и скляночки с микстурами и порошками: против головных болей, которые на целые часы лишают его способности мыслить, против желудочных судорог, против рвотных спазм, против вялости кишечника и, прежде всего, ужасные средства от бессонницы — хлорал и веронал. Грозный арсенал ядов и снадобий — его спасителей в этой пустынной тишине чужого дома, где единственный его отдых в кратком, искусственно вызванном сне. Надев пальто, укутавшись в шерстяной плед (печка дымит и не греет), с окоченевшими пальцами, почти прижав двойные очки к бумаге, торопливой рукой часами пишет он слова, которые потом едва расшифровывает его слабое зрение. Так сидит он и пишет целыми часами, пока не отказываются служить воспаленные глаза: редко выпадает счастливый случай, когда явится неожиданный помощник и, вооружившись пером, на час–другой предложит ему сострадательную руку. В хорошую погоду отшельник выходит на прогулку — всегда в одиночестве, всегда наедине со своими мыслями: без поклонов, без спутников, без встреч совершает он свой путь. Пасмурная погода, которую он не выносит, дождь и снег, от которого у него болят глаза, подвергают его жестокому заключению в четырех стенах его комнаты: никогда он не спустится вниз к людям, к обществу. И

только вечером — чашка некрепкого чаю с кексом, и вновь непрерывное уединение со своими мыслями. Долгие часы проводит он еще без сна при свете коптящей и мигающей лампы, а напряжение докрасна накаленных нервов все не разрешается в мягкой усталости. Затем доза хлорала, порошок от бессонницы, и наконец — насильственно вызванный сон, сон обыкновенных людей, свободных от власти демона, от гнета мысли.

Иногда целыми днями он не встает с постели. Тошнота и судороги до беспамятства, сверлящая боль в висках, почти полная слепота. Но никто не подойдет к нему, чтобы оказать какую–нибудь мелкую услугу, нет никого, чтобы положить компресс на пылающий лоб, никого, кто бы захотел почитать ему, побеседовать с ним, развлечь его.

И эта меблированная комната — всегда одна и та же. Меняются названия городов Сорренто, Турин, Венеция, Ницца, Мариенбад, — но меблированная комната остается, чуждая, взятая напрокат, со скудной, нудной, холодной меблировкой, письменным столом, постелью больного и с безграничным одиночеством. И за все эти долгие годы скитания ни минуты бодрящего отдыха в веселом дружеском кругу, и ночью ни минуты близости к нагому и теплому женскому телу, ни проблеска славы в награду за тысячи напоенных безмолвием, беспросветных ночей работы! О, насколько обширнее одиночество Ницше, чем живописная возвышенность Сильс — Мариа, где туристы в промежуток между ленчем и обедом «постигают» его сферу: его одиночество простирается через весь мир, через всю его жизнь от края до края.

Изредка гость, чужой человек, посетитель. Но слишком уже затвердела кора вокруг жаждущего общения ядра: отшельник облегченно вздыхает, оставшись наедине со своим одиночеством. Способность к общению безвозвратно утрачена за пятнадцать лет одиночества[106], беседа утомляет, опустошает, озлобляет того, кто утоляет жажду только самим собой и постоянно жаждет только самого себя. Иногда блеснет на краткое мгновенье луч счастья: это — музыка. Представление «Кармен» в плохоньком театре в Ницце, две–три арии, услышанные в концерте, час–другой, приведенный за роялем. Но и это счастье сопряжено с насилием: оно «трогает его до слез». Недоступное уже утрачено настолько, что проблеск его причиняет боль.

Пятнадцать лет длится это поддонное странствование из chambre garnie в chambre garnie — незнаемый, неузнанный, им одним лишь познанный, ужасный путь в стороне от больших городов, через плохо меблированные комнаты, дешевые пансионы, грязные вагоны железной дороги и постоянные

болезни, в то время как на поверхности эпохи до хрипоты горланит пестрая ярмарка наук и искусств. Только скитания Достоевского почти в те же годы, в таком же убожестве, в такой же безвестности освещаются тем же туманным, холодным, призрачным светом. В течение пятнадцати лет восстает Ницше из гроба своей комнаты и вновь умирает; в течение пятнадцати лет переходит он от муки к муке, от смерти к воскрешению, от воскрешения к смерти, пока не взорвется под нестерпимым напором разгоряченный мозг. Распростертым на улице Турина находят чужие люди самого чужого человека эпохи. Чуждые руки переносят его в чужую комнату на Via Carlo Alberto[107]. Нет свидетелей его духовной смерти, как не было свидетелей его духовной жизни. Тьмой окружена его гибель и священным одиночеством. Никем не провожаемый, никем не узнанный, погружается светлый гений духа в свою ночь.

АПОЛОГИЯ БОЛЕЗНИ

Что не убивает меня, то делает меня сильнее.

Бесчисленны вопли истерзанного тела. Бесконечный перечень всех возможных недугов, и под ним ужасный итог: «Во все возрасты моей жизни я испытывал неимоверный излишек страданья». И действительно, нет такой дьявольской пытки, которой бы не хватало в этом убийственном пандемониуме болезнен: головные боли, на целые дни приковывающие его к кушетке и постели, желудочные спазмы, с кровавой рвотой, мигрени, лихорадки, отсутствие аппетита, утомляемость, припадки геморроя, запоры, ознобы, холодный пот по ночам — жестокий круговорот. К тому же еще «на три четверти слепые глаза», которые опухают и начинают слезиться при малейшем напряжении, позволяя человеку умственного труда «пользоваться светом глаз не более полутора часов в сутки». Но Ницше пренебрегает гигиеной и по десять часов работает за письменным столом. Разгоряченный мозг мстит за это излишество бешеными головными болями и нервным возбуждением: вечером, когда тело просит уже покоя, механизм не останавливается сразу и продолжает работать, вызывая галлюцинации, пока порошок от бессонницы не остановит его вращения насильно. Но для этого требуется все большие дозы (в течение двух месяцев Ницше поглощает пятьдесят граммов хлорал–гидрата, чтобы купить эту горсточку сна), — а желудок отказывается платить столь дорогую цену и подымает бунт. И вновь — circulus vitiosus — спазматическая рвота, новые головные боли, требующие новых средств, неумолимое, неутомимое состязание возбужденных органов, в жестокой игре друг другу перебрасывающих мяч страданий. Ни минуты отдыха в этом perpetuum mobile, ни одного гладкого месяца, ни одного краткого периода спокойствия и самозабвенья; за двадцать лет нельзя насчитать и десятка писем, в которых не прорывался бы стон. И все ужаснее, все безумнее становятся вопли мученика до предела чувствительной, до предела напряженной и уже воспаленной нервной системы. «Облегчи себе эту муку: умри!» восклицает он, или пишет: «Пистолет служит для меня источником относительно приятных мыслей» или: «Ужасные и почти непрестанные мучения заставляют меня с жадностью ждать конца, и по некоторым признакам разрешающий удар уже близок». Он уже не находит превосходных степеней выражения для своих страданий, уже они

звучат почти монотонно в своей пронзительности и непрерывности, эти ужасные, почти нечеловеческие вопли, несущиеся из «собачьей конуры его существования». И вдруг вспыхивает в «Ecce homo» чудовищным противоречием — мощное, гордое, каменное признание, будто улика во лжи: «In summa summarum (в течение последних пятнадцати лет) я был здоров».

Чему же верить? Тысячекратным воплям или монументальному слову? И тому и другому! Организм Ницше был по природе крепок и устойчив, его ствол прочен и мог выдержать огромную нагрузку: его корни глубоко уходят в здоровую почву немецкого пасторского рода. В общем итоге «in summa summarum», как совокупность задатков, как организм в своей психофизиологической основе, Ницше действительно был здоров. Только нервы слишком нежны для его бурной впечатлительности и потому всегда в состоянии возмущения (которое однако не в силах поколебать железную мощь его духа). Ницше сам нашел удачный образ для выражения этого опасного и в то же время неприступного состояния: он сравнивал свои страдания со «стрельбой из орудий мелкого калибра». И действительно, ни разу в этой войне дело не доходит до вторжения за внутренний вал его крепости: он живет как Гулливер — в постоянной осаде среди пигмеев. Его нервы неустанно бьют набат на дозорной башне внимания, всегда он в состоянии изнурительной, мучительной самозащиты. Но ни одна болезнь (кроме, той может быть, единственной, которая в течение двадцати лет роет минный подкоп к цитадели его духа, чтобы внезапно взорвать ее) не достигает победы: монументальный дух Ницше недоступен для «орудий мелкого калибра»; только взрыв способен сокрушить гранит его мозга. Так неизмеримому страданию соответствует неизмеримая сопротивляемость, исключительной стремительности чувства исключительная чуткость нервно–двигательной системы. Ибо каждый нерв желудка, как и сердца, как и высших чувств, является в его организме точнейшим, филигранно–выверенным манометром, который болезненным возбуждением, как бы резким отклонением стрелки, отмечает самые незначительные изменения в напряжении. Ничто у него не остается скрытым от тела (как и от духа). Малейшая лихорадка, немая для всякого другого, судорожным сигналом подает ему весть, и эта «бешеная чувствительность» раздробляет ему природную жизнеспособность на тысячи колющих, режущих, пронзающих осколков. Отсюда эти ужасные вопли — всякий раз, как малейшее движение, неподготовленный жизненный шаг вызывает прикосновение к

этим обнаженным, судорожно напряженным нервам.

Эта ужасающая, демоническая сверхчувствительность его нервов, на весах которой всякий едва вибрирующий нюанс, для других дремлющий глубоко под порогом сознания, превращается в отчетливую боль, является корнем всех его страданий и в то же время ядром его гениальной способности к оценке. Ему не нужно что–либо вещественное, реальный аффект, для того чтобы в его крови возникла судорожная реакция: уже самый воздух с его суточными изменениями метеорологического характера служит для него источником бесконечных мучений. Едва ли найдется еще один человек, живущий духовными интересами, который был бы так чувствителен к метеорологическим явлениям, так убийственно чуток ко всякому атмосферному напряжению и колебанию, был бы в такой мере манометром и ртутью, обладал бы такой раздражительностью: словно тайные электрические контакты соединяли его пульс с атмосферным давлением, его нервы с влажностью воздуха. Его нервы отмечают болью каждый метр высоты, всякое изменение давления, и мятежным ритмом отвечают на всякий мятеж в природе. Дождь, облачное небо понижает его жизнеспособность («затянутое небо глубоко угнетает меня»), грозовые тучи он ощущает всем существом, вплоть до кишечника, дождь его «депотенцирует», сырость изнуряет, сухость оживляет, солнце освобождает, зима для него — столбняк и смерть. Никогда барометрическая игла его апрельски непостоянных нервов не остается неподвижной: разве лишь изредка при безоблачном пейзаже безветренной возвышенности Энгадина. Но не только внешнее небо отражает в нем давление и облачность: его чуткие органы отмечают также всякое давление, всякое возмущение на внутреннем небе, на небе духа. Ибо всякий раз как сверкнет мысль в его мозгу, она будто молния пронизывает туго натянутые нити его нервов: акт мышления протекает у Ницше до такой степени экстатично и бурно, до такой степени электрически–судорожно, что всякий раз он действует на организм как гроза, и «при всяком взрыве чувства достаточно мгновения в точном смысле этого слова, для того чтобы изменить кровообращение». Тело и дух у этого самого жизнеспособного из мыслителей связаны до того напряженно, что внешние и внутренние воздействия он воспринимает одинаковым образом: «Я не дух и не тело, а что–то третье. Я страдаю всем существом и от всего существующего».

И эта врожденная склонность к дифференцированию раздражений, к бурной реакции на всякое впечатление, получает преувеличенное насильственное развитие в неподвижной, замкнутой атмосфере, созданной десятилетиями отшельнической

жизни. Так как в течение трехсот шестидесяти пяти дней, составляющих год, он не встречает никакой телесности, кроме собственного тела — у него нет ни жены, ни друга, — и так как в течение двадцати четырех часов, составляющих сутки, он не слышит ничьего голоса, кроме голоса своей крови, — он как бы ведет непрерывный диалог со своими нервами. Постоянно он держит в руках компас своего самочувствия и, как всякий отшельник, затворник, холостяк, чудак, ипохондрик, следит за малейшими функциональными изменениями своего тела. Другие забывают себя: их внимание отвлечено работой и беседой, игрой и утомлением; другие одурманиваются апатией и вином. Но такой человек, как Ницше, гениальный диагност, постоянно подвергается искушению в своем страдании найти пищу для своей психологической любознательности, сделать себя самого «объектом эксперимента, лабораторным кроликом». Непрерывно, острым пинцетом — врач и больной в одном лице — он обнажает свои нервы и, как всякий нервный человек и фантазер, повышает их и без того чрезмерную чувствительность. Не доверяя врачам, он сам становится собственным врачом и непрерывно «уврачевывает» себя всю свою жизнь. Он испытывает все средства и курсы лечения, какие только можно придумать, электрические массажи, самые разнообразные диеты, воды, ванны: то он заглушает возбуждение бромом, то вызывает его всякими микстурами. Его метеорологическая чувствительность постоянно гонит его на поиски подходящих атмосферных условий, особенно благоприятной местности, «климата его души». В Лугано он ищет целебного воздуха и безветрия; оттуда он едет в Сорренто; потом ему кажется, что ванны Рагаца помогут ему избыть боль от самого себя, что благотворный климат Санкт — Морица, источники Баден — Бадена или Мариенбада принесут ему облегчение. В одну из весен особенно близким его природе оказывается Энгадин — благодаря «крепкому, озонированному воздуху», затем эта роль переходит к южным городам — Ницце с ее «сухим» воздухом, затем к Венеции и Генуе. То леса привлекают его, то моря, то стремится он к озерам, то ищет маленький уютный городок «с доброкачественным легким столом». Одному богу известно, сколько тысяч километров изъездил вечный странник в поисках этого сказочного места, где прекратилось бы горение и дерганье его нервов, вечное бодрствование всех его органов. Постепенно дистиллируется его опыт в своего рода географию здоровья; толстые тома геологических сочинений штудирует он, чтобы найти эту местность, которую он ищет как перстень Алладина, чтобы обрести наконец власть над своим телом и мир своей душе. Нет расстояний, которые бы его пугали: Барцелона

входит в его планы наряду с Мексиканским плоскогорьем, Аргентиной и даже Японией. География, диэтетика климата и питания постепенно становится как бы его второй специальностью. В каждой местности он отмечает температуру, атмосферное давление, гидроскопом и гидростатом измеряет в миллиметрах количество осадков и влажность воздуха, — до такой степени превратился его организм в ртутный столб, до такой степени уподобился реторте. Та же преувеличенность и в отношении диеты. И тут целый перечень предосторожностей, целый свод медицинских предписаний: чай должен быть определенной марки и определенной крепости, чтобы не причинить ему вреда; мясная пища для него опасна, овощи должны быть приготовлены определенным образом. Постепенно это непрерывное самоисследование и самоврачевание приобретает отпечаток болезненного солипсизма, до предела напряженной сосредоточенности на самом себе. И самое болезненное в болезнях Ницше — это постоянная вивисекция: психолог всегда страдает вдвойне, дважды переживает свое страданье — один раз в реальности и другой — в самонаблюдении.

Но Ницше — гений мощных поворотов; в противоположность Гете, который обладал гениальным даром избегать опасностей, Ницше отважно встречает опасность лицом к лицу и не боится схватить быка за рога. Психология, духовное начало приводит его беззащитную чувствительность в глубины страдания, и бездну отчаяния, но та же психология, тот же дух восстанавливает его здоровье… И болезни, и выздоровления Ницше проистекают из гениального самопознания. Психология, над которой ему дана магическая власть, становится терапией — образец беспримерной «алхимии, создающей ценности, из неблагородного металла». После десяти лет непрерывных мучений он достиг «низшей точки жизнеспособности»; казалось, что он уже вконец растерзан, разъеден своими нервами, жертва отчаяния и депрессии, пессимистического самоотречения. И тогда в духовном развитии Ницше внезапно наступает столь характерное для него молниеносное, поистине вдохновенное «преодоление», одно из тех мгновений самопознания и самоспасения, которые сообщают истории его духа такую величественную, потрясающую драматичность. Резким движением привлекает он к себе болезнь, которая подрывает почву у него под ногами, и прижимает ее к сердцу; таинственный, неопределимый во времени миг, одно из тех молниеносных вдохновений, когда Ницше на путях своего творчества «открывает» для себя свою болезнь, когда, изумленный тем, что он все еще, все еще жив, тем, что в самых жестоких

депрессиях, в самые болезненные периоды жизни, не иссякает, а возрастает его творческая мощь, он с глубоким убеждением провозглашает, что эти страдания неотъемлемо принадлежат к «сущности», священной, безгранично ценной сущности его существа. И с этой минуты его дух отказывает телу в сострадании, отказывается от сострадания с телом, и впервые открывается ему новая перспектива жизни, углубленный смысл болезни. Простирая руки, мудро принимает он ее, как необходимость, в свою судьбу и, фанатический «заступник жизни», любя все, что дает ему существование, и страданию своему он говорит гимническое «да» Заратустры, ликующее «Еще! еще! — и навеки!» Голое признание становится знанием, знание — благодарностью. Ибо в этом высшем созерцании, которое возносит взор над собственной болью и мерит жизнь лишь как путь к самому себе, открывает он (с обычной беспредельностью восторга перед магией предела), что ни одна земная сила не дала ему больше, чем болезнь, что самому жестокому своему палачу он обязан высшим своим достоинством: свободой. Свободой внешнего существования, свободой духа. Ибо всякий раз, как был он готов успокоиться в косности, плоскости, плотности, преждевременно оцепенеть в профессии, службе, в духовном шаблоне, — всякий раз она своим жалом мощно толкала его вперед. Благодаря болезни он был избавлен от военной службы и посвятил себя науке; благодаря болезни он не увяз навсегда в науке и филологии; болезнь бросила его из Базельского университетского круга в «пансион», в жизнь, и вернула его самому себе. Болезни глаз обязан он «освобождением от книги», «величайшим благодеянием, которое я оказал себе». От всякой коры, которой он мог обрасти, от всяких цепей, которые могли сковать его, спасала его (мучительно и благодатно) болезнь. «Болезнь как бы освобождает меня от самого себя», — признается он; болезнь была для него акушером, облегчавшим рождение внутреннего человека, сестрой милосердия и мучительницей в одно и то же время. Ей он обязан тем, что жизнь стала для него не привычкой, а обновлением, открытием: «Я будто заново открыл жизнь, включая и самого себя».

Ибо — так воспевает страдалец свое страданье в величественном гимне священной боли — только страданье дает мудрость. Просто унаследованное, непоколебимое медвежье здоровье тупо и замыкается в своей ограниченности. Оно ничего не желает, ни о чем не спрашивает, и поэтому у здоровых людей нет психологии. Всякая мудрость проистекает от страданья, «боль постепенно спрашивает о причинах, а наслаждение склонно стоять на месте, не оглядываясь назад». «Боль утончает» человека;

страданье, вечно скребущее, грызущее страданье вскапывает почву души, и болезненность этой внутренней пахоты взрыхляет душу для нового духовного урожая. «Только великая боль приводит дух к последней свободе; только она позволяет нам достигнуть последних глубин нашего существа», — и тот, для кого она была почти смертельна, с гордостью может сказать о себе: «Я знаю о жизни больше потому, что так часто бывал на границе смерти».

Итак, не искусственно, не путем отрицания, не сокрытием, идеализацией своего недуга преодолевает Ницше всякое страданье, а изначальной силой своей природы, познаваньем: верховный созидатель ценностей открывает ценность в своей болезни. В противоположность мученику за веру, он не обладает заранее верой, за которую терпит мученье: веру создает он себе в муках и пытках. Но его мудрая химия открывает не только ценность болезни, но и противоположный ее полюс: ценность здоровья; лишь совокупность обеих ценностей создает полноту жизненного чувства, вечное состояние напряженного экстаза и муки, которое бросает человека в беспредельность. То и другое необходимо — болезнь как средство, здоровье как цель, болезнь как путь, здоровье как его завершение. Ибо страдание в смысле Ницше — только один, только темный берег болезни; другой сияет несказанным светом: это — выздоровленье, и только отправляясь от берега страданья, можно его достигнуть. Но выздоровление, здоровье означает больше, чем достижение нормального жизненного состояния, не просто превращенье, а нечто бесконечно большее: это — восхождение, возвышение и утончение: из болезни выходит человек «с повышенной чувствительностью кожи, с утонченным осязанием, с обостренным для радостей вкусом, с более нежным языком для хороших вещей, с более веселыми чувствами и с новой, более опасной неискушенностью в наслаждении», детски простодушным и в то же время в тысячу раз более утонченным, чем когда бы то ни было. И это второе здоровье, стоящее позади болезни, не слепо воспринятое, а страстно выстраданное, насильно вырванное, сотнями вздохов и криков купленное, это «завоеванное, вымученное» здоровье в тысячу раз жизненнее, чем тупое самодовольство всегда здорового человека. И тот, кто однажды изведал трепетную сладость, колючий хмель такого выздоровления, сгорает жаждой пережить его вновь; он вновь и вновь бросается в огненный поток горящей серы, пылающих мук, чтобы вновь достигнуть «чарующего чувства здоровья», золотистого опьянения, которое для Ницше в тысячу раз слаще, чем обычные возбуждающие средства — никотин и алкоголь. Но

едва открыл Ницше смысл своего страданья и великое сладострастие выздоровленья, как он немедленно превращает его в проповедь, возводит в смысл мира. Как всякая демоническая натура, он отдает себя во власть экстаза, и мелькающая смена страданья и наслажденья уже не насыщает его: он хочет еще горшей муки, чтобы вознестись еще выше — в последнее, всеблагое, всесветлое, всемощное выздоровленье. И в этом сияющем, томящем опьянении он постепенно привыкает свою безграничную волю к здоровью принимать за самое здоровье, свою лихорадку — за жизнеспособность, свой восторг гибели — за достигнутую мощь. Здоровье! Здоровье! — будто знамя развевается опьяненное самим собою слово; в нем смысл мира, цель жизни, мера всех вещей, только в нем мерило всех ценностей; и тот, кто десятилетиями блуждал во тьме, переходя от муки к муке, ныне переступает свой предел в этом гимне жизнеспособности, грубой, самовлюбленной силе. В неимоверно жгучих красках разворачивает он знамя воли к власти, воли к жизни, к суровости, к жестокости и в экстазе ведет за ним грядущее человечество, — не подозревая, что та самая сила, которая воодушевляет его и побуждает так высоко держать это знамя, уже напрягает лук, чтобы сразить его смертельной стрелой.

Ибо последнее здоровье Ницше, которое в своей избыточности воспевает себя в дифирамбе, есть лишь самовнушение, «изобретенное здоровье». И в ту минуту, когда он, ликуя, воздевает руки к небу в упоении своей силой, когда он пишет в «Ecce homo» о своем великом здоровье и клятвенно заверяет, что никогда он не переживал состояний болезни, состояний упадка, — уже сверкают молнии в его крови. То, что воздает хвалу, то, что торжествует в нем, — это уже не жизнь, а смерть, уже не мудрый дух, а демон, овладевающий своей жертвой. То, что он принимает за сияние, за самое яркое пламя своей силы, в действительности таит в себе смертельный взрыв его болезни, и блаженное чувство, которое охватывает его в последние часы, клинический взор современного врача безошибочно определит как эвфорию, типичное ощущение здоровья, предшествующее катастрофе. Уже трепещет навстречу ему, наполняя его последние часы, серебристое сияние потустороннего мира, ореол, венчающий демонических поэтов, — но он, упоенный, он этого не знает. Он только чувствует себя преисполненным блеска земной благодати: огненные мысли пылают ему, язык с первобытной силой струится из всех пор его речи, музыка наводняет его душу. Куда бы ни обратил он взор, всюду сияет ему мир: люди на улице улыбаются ему, каждое

письмо несет божественную весть, и, цепенея от счастья, обращается он в последнем письме к другу, Петеру Гасту[108]: «Спой мне новую песнь: мир просветлел, и небеса объяты радостью». И вот, из этого просветленного неба поражает его огненный луч, сплавляя блаженство и боль в одном нераздельном мгновеньи. Оба полюса чувств одновременно пронзают его бурно вздымающуюся грудь, и гремит кровь в его разрывающихся висках, сливая смерть и жизнь в единую апокалиптическую песнь.

ДОН ЖУАН ПОЗНАНИЯ

Не в вечной жизни суть,
а в вечной жизненности.

Иммануил Кант живет с познаванием как с законной женой, с которой он сожительствует в течение сорока лет, на одном и том же духовном ложе зачинает и приживает целое поколение немецких философских систем, до сих пор доживающих свой век в нашем мире. Его отношение к истине можно определить как строгую моногамию и этот принцип унаследовали все его духовные сыновья Шеллинг, Фихте, Гегель и Шопенгауэр. Их влечение к философии лишено и намека на демонизм: это — воля к высшему порядку, к системе, честная немецкая воля к дисциплине духа, к архитектонической упорядоченности бытия. Они любят истину простой, спокойной, неизменно постоянной любовью: в этой любви нет и следа эротики, жажды поглотить и быть поглощенным; истина для них — супруга и прочно обеспеченное достояние, принадлежащее им до гробовой доски, и ни разу они не нарушили супружеской верности. Поэтому их отношение к истине отношение домохозяина и домоседа и каждый из них поместил свое брачное ложе в уютный «собственный дом»: в свою прочную систему. И каждый из них плугом и бороной прилежно возделывает свой участок, новину духа, вырубленную им на благо человечества в первобытной чаще хаоса. Осторожно расширяют они границы своего познавания вглубь эпохи и культуры, потом и кровью умножая духовный урожай.

У Ницше страсть к познаванию — продукт совсем другого темперамента, противоположного полюса чувств. Его отношение к истине исполнено демонизма, трепетная, напоенная горячим дыханием, гонимая нервами, любознательная жажда, которая ничем не удовлетворяется, никогда не иссякает, нигде не останавливается, ни на каком результате, и, получив ответ, нетерпеливо и безудержно стремится вперед, вновь и вновь вопрошая. Никакое познание не может привлечь его надолго, нет истины, которой он принес бы клятву верности, с которой бы он обручился как со «своей системой», со «своим учением». Все истины чаруют его, но ни одна не в силах его удержать. Как только проблема утратила девственность, прелесть и тайну преодолеваемой стыдливости, он покидает ее без сострадания, без ревности к тем, кто придет после него, — так же, как покидал своих mille e tre Дон Жуан, его брат по духу. Подобно тому, как

великий соблазнитель среди множества женщин настойчиво ищет единую, — так Ницше среди всех своих познаваний ищет единое познавание, вечно не осуществленное и до конца не осуществимое; до боли, до отчаяния чарует его не овладение, не обладание и нахождение, а преследование, искание, овладевание. Не к достоверности, а к неуверенности стремится его любовь, демоническая радость соблазна, обнажения и сладострастного проникновения и насилования каждого предмета познавания познавание в духе Библии, где мужчина «познает» женщину и тем самым совлекает с нее покров тайны. Он знает, вечный релятивист, переоценщик ценностей, что ни один из этих актов познавания, ни одна из этих попыток алчного духа не дает «познания до конца», что истина в конечном смысле не допускает обладания: «тот, кто мнит: я обладаю истиной, — сколь многого он не замечает!» Поэтому Ницше никогда не чувствует себя хозяином, никогда не стремится к накоплению и сохранению и не строит себе духовного дома: он предпочитает — к этому влечет его инстинкт кочевника — навсегда отказаться от всякого имущества, — Нимврод[109], в охотничьих доспехах одиноко блуждающий по чащам духа, лишенный крова, семьи, очага, пожертвовавший всем ради радости, счастья охоты; как Дон Жуан, он ценит не прочность чувства, а «великое мгновение восторга»; его влекут лишь приключения духа, опасные «может быть», которые волнуют и манят охотника, пока они далеки, но не насыщают настигшего; ему нужна не добыча, а только (так рисует он сам образ Дон Жуана познания) «дух, щекочущее наслаждение охоты, интриги познавания — вплоть до самых высоких, самых далеких звезд познания», — так, чтобы не оставалось другой добычи, кроме абсолютной боли познавания, как у пьяницы, который пьет абсент и кончает азотной кислотой.

Ибо Дон Жуан в представлении Ницше — отнюдь не эпикуреец, не сладострастный развратник: тонким нервам этого аристократа чуждо тупое удовольствие пищеварения, косная неподвижность сытости, рисовка и похвальба, чужда самая возможность пресыщения. Охотник на женщин — как и Немврод духа сам жертва охоты — своей жгучей любознательности, искуситель — сам жертва искушения — искушать каждую женщину в ее непознанной невинности; так и Ницше ищет только ради искания, ради неутомимой психологической жажды вопрошать. Для Дон Жуана тайна во всех и ни в одной — в каждой на одну ночь и ни в одной навсегда: так и для психолога истина во всех проблемах на мгновение и ни в одной навсегда.

Потому так безостановочен духовный путь Ницше, лишенный гладких, зеркальных поверхностей: он всегда стремителен,

извилист, полон внезапных излучин, распутий и порогов. Жизнь других немецких философов протекает в эпическом спокойствии, их философия — это как бы уютно–ремесленное плетение однажды распутанной нити, они будто философствуют сидя, не напрягая свои члены, и в их мыслительном акте почти неощутимо повышенное кровяное давление, лихорадка судьбы. Никогда не вызовет Кант потрясающего образа мыслителя, схваченного вампиром мысли, образа духа, страждущего от сурового принуждения к творчеству и созиданию; и жизнь Шопенгауэра после тридцатилетнего возраста, после того как был создан «Мир как воля и представление», рисуется мне как уютная жизнь отставного философа на пенсии со всеми мелкими заботами топтания на месте. Все они твердым, уверенным шагом идут по свободно выбранному пути, а Ницше всегда стремится в неизвестность, будто преследуемый какой–то враждебной силой. Потому история познаваний Ницше (как и приключения Дон Жуана) насквозь драматична, непрерывная цепь опасных, внезапных эпизодов, трагедия, без антрактов развертывающая перипетии непрерывно, в грозных вспышках возрастающего напряжения и приводящая к неизбежной катастрофе, к падению в бездну. Именно эта безграничная тревога исканий, нескончаемое обязательство мыслить, демоническое принуждение к безостановочному полету в пространство сообщает этому беспримерному существованию беспримерный трагизм и (благодаря полному отсутствию ремесленности, уютного покоя) непреодолимую художественную привлекательность. Над Ницше тяготеет проклятие; он осужден непрестанно мыслить, как сказочный охотник — непрестанно охотиться; то, что было его страстью, стало его страданием, его мукой, и в его дыхании, в его стиле ощущается горячее, прыгающее, бьющееся стремление укрыться от преследования, в его душе — томление, изнеможение человека, навек лишенного отдыха и мира. Потому так потрясающе звучат его жалобы — жалобы Агасфера[110], вопль человека, жаждущего отдыха, наслаждения, остановки; но непрестанно пронзает жало его истерзанную душу, мощно гонит его вперед вечная неудовлетворенность. «Бывает, что мы полюбим что–нибудь, и едва укоренится в нас эта любовь, как живущий в нас тиран (которого мы готовы называть чуть ли не своим высшим «я») говорит: именно это принеси мне в жертву. И мы повинуемся ему. Но это зверская жестокость и самосожжение на медленном огне». Эти воплощения Дон Жуана осуждены вечно стремиться вперед, от жгучей радости познавания, от поспешных объятий женщин к пропасти, куда гонит их демон вечной неудовлетворенности (демон Гельдерлина, Клейста и других

фанатических поклонников беспредельного). И будто пронзительный крик преследуемого стрелой настигнутого зверя, звучит вопль Ницше, вопль обреченного на вечное познавание: «Везде открываются мне сады Армиды[111], и отсюда — все новые отпадения и новые горечи сердца. Я должен передвигать ноги, усталые, израненные ноги, и, так как я должен, то красота, которая не сумела меня удержать, нередко вызывает во мне самые гневные воспоминания — именно потому, что она не сумела меня удержать!»

Такие глубинные вопли, стихийные стоны из последней глубины страдания не раздавались в той сфере, которую до Ницше называли немецкой философией: может быть, только у средневековых мистиков, у еретиков и подвижников готики изредка звучит (может быть, глуше и за стиснутыми зубами) подобное пламя тоски сквозь темные обороты речи. Паскаль — тоже из тех, чья душа пылает в огне чистилища, и он знает эту подорванность, растерзанность ищущей души, но ни у Лейбница, ни у Канта, Гегеля, Шопенгауэра не услышим мы этого стона потрясенной стихии. Насквозь закономерны эти фигуры ученых; смело, решительно распространяет свое воздействие их напряжение, — но никто из них не отдается столь нераздельно — сердцем и всеми внутренностями, нервами и плотью, всей своей судьбой — героической игре с познаванием. Они горят как свечи — только сверху, только духом. Судьба мирской, частной, и поэтому самой интимной части их существа всегда остается прочно обеспеченной, тогда как Ницше ставит на карту все свое достояние, не «только щупальцами холодной, любознательной мысли», но всей радостью и мукой крови, всей тяжестью своей судьбы познает опасность. Его мысли приходят не только сверху, из мозга: они рождены лихорадкой возбужденной, затравленной крови, мучительным трепетом нервов, ненасытностью чувств, всей целокупностью жизненного чувства; потому его познавания, как и у Паскаля, трагически сгущаются в «страстную историю души», превращаются в восходящую лестницу опасных, почти смертельных приключений, в драму жизни, которую сопереживает потрясенный зритель (тогда как биографии других философов ни на дюйм не расширяют духовного кругозора). И все же, в горчайших муках, он не согласится променять свою «гибельную жизнь» на их спокойное существование: aequitas anima, обеспеченный душевный отдых, укрепленный вал против натиска чувств — все это ненавистно Ницше как умаление жизненной энергии. Для его трагической, героической натуры игра с познаванием — нечто безмерно большее, чем «жалкая борьба за существование», за утверждение уверенности, чем

создание бруствера против жизни. Только не уверенность, не удовлетворенность, не самодовольство! «Как можно пребывать среди чудесной зыбкости и многозначности бытия и не вопрошать, не трепетать от вожделения и наслаждения вопроса?» С высокомерным презрением отталкивает он домоседов и всех, кто удовлетворяется малым. Пусть они коченеют в своей уверенности, пусть замыкаются в раковины своих систем: его привлекает лишь гибельный поток, приключение, соблазнительная многозначность, зыбкость искушения, вечное очарование и вечная разочарованность. Пусть они сидят в теплом доме своей системы, как в лавочке, честным трудом и расчетливостью умножая свое достояние, накапливая богатство: его привлекает только игра, только последняя ставка, только жизнь, поставленная на карту. Ибо даже собственная жизнь не пленяет авантюриста как достояние; даже и здесь он требует героического избытка: «Не в вечной жизни суть, а в вечной жизненности».

С Ницше впервые появляется на морях немецкого познания черный флаг разбойничьего брига: человек иного племени, иного происхождения, новый род героизма, философия, низведенная с кафедры, в вооружении и в военных доспехах. И до него другие, тоже смелые, могучие мореплаватели духа, открывали континенты и земли, — но всегда с цивилизаторской, с утилитарной целью — завоевать их для человечества, распространить мировую карту на terra incognita мысли. На завоеванных землях они водружают знамя бога или духа, строят города и храмы, прокладывают дороги в новую неизвестность; за ними приходят наместники и правители — возделывать новую почву, комментаторы и профессора. Но пределом их стремлений служит всегда покой, мир и безопасность: они хотят умножить достояние человечества, установить нормы и законы, высший порядок. Напротив, Ницше вторгается в немецкую философию, как флибустьеры XVI века в Испанию, орда необузданных, неустрашимых, своевольных варваров, без рода и племени, без вождя, без короля, без знамени, без дома и родины. Подобно им, он завоевывает не для себя, не для грядущих поколений, не во имя бога, короля, веры, а единственно — ради радости завоевания, — он не хочет владеть, приобретать, достигать. Он не заключает договоров, не строит себе дома, он презирает правила философской войны и не ищет последователей; он, разрушитель всякого «бурого покоя», жаждет только одного: разорять, разрушать всякую собственность, громить обеспеченный, самодовольный покой, огнем и мечом будить настороженность, которая ему также дорога, как тусклый, «бурый» сон мирным

людям. Неустрашимо совершает он свои набеги, врывается в крепости морали, проникает сквозь частоколы религии, никому и ничему не дает он пощады, никакие запреты церкви и государства не останавливают его. За собой оставляет он, подобно флибустьерам, разрушенные церкви, развенчанные тысячелетние святилища, опрокинутые алтари, поруганные чувства, разбитые убеждения, сломанные загородки нравственности, горизонт, объятый пламенем пожаров, неимоверный маяк отваги и силы. Но он не оборачивается назад — ни для того, чтобы обозреть свою добычу, ни для того, чтобы владеть ею; незнаемое, еще никем не завоеванное, непознанное — вот его безграничная область, разряд силы, «борьба с сонливостью» — его единственная радость. Не принадлежа ни к какой вере, не присягая никакому государству, с черным флагом аморализма на опрокинутой мачте, отдав все помыслы священной неизвестности, вечной неопределенности, с которой он кровно связан демоническим родством, непрестанно готовит он новые набеги. С мечом в руке, с пороховой бочкой в трюме, отчаливает он от берега и, в одиночестве, среди гибельных опасностей, поет во славу себе величественную песнь пирата, песнь пламени, песнь своей судьбы:

Да, я знаю, знаю, кто я:
Я, как пламя, чужд покоя,
Жгу, сгорая и спеша.
Охвачу — сверканье чуда,
Отпущу — и пепла груда.
Пламя — вот моя душа.

СТРАСТЬ К ПРАВДИВОСТИ

Твой долг единый: чистой будь!

«Passio nuova или страсть к справедливости» — гласит заглавие одной из задуманных в юности книг Ницше. Он так и не написал ее, но — и это нечто большее — он воплотил ее в жизнь. Ибо страстная правдивость, фанатическая, исступленная, возведенная в страданье правдивость — вот творческая, эмбриональная клетка роста и превращений Фридриха Ницше: здесь кроется, крепко вцепившись в мясо, мозг и нервы, тайная стальная пружина, непрестанно напрягающая его потребность мыслить и, словно спущенный курок, смертельной силой пули стремящая его ко всем проблемам жизни.

Правдивость, справедливость, честность — несколько неожиданным кажется, что основным жизненным импульсом «аморалиста» Ницше служит столь обыденный идеал — то, что мирные обыватели, лавочники, торгаши и адвокаты гордо называют своей добродетелью, — честность, правдивость до гробовой доски, истовая, истинная добродетель нищих духом, самое посредственное и условное чувство. Но в чувствах интенсивность — это все, содержание безразлично; и демоническим натурам дано самые, казалось бы, огражденные и укрощенные понятия возвращать творческому хаосу, сообщая им безграничное напряжение. Самые безразличные, самые стертые условности зажигаются для них разноцветными огнями экстаза и восторга: все, к чему прикоснется демон, становится вновь причастно хаосу и его неукротимой силе. Потому и правдивость Ницше не имеет ничего общего с выветрившейся в корректность справедливостью людей порядка: его любовь к правде — это пламя, демон правды, демон ясности, дикий, алчный, ненасытный хищный зверь с обостренным чутьем и с неутолимым охотничьим инстинктом. Правдивость Ницше ни одним атомом не соприкасается ни с укрощенным, прирученным, вполне домашним, торгашеским инстинктом осторожности, ни с неуклюжей, воловьей правдивостью Михаэля Кольгаса, свойственной мыслителям в шорах (вроде Лютера[112]), которые, ничего не видя по сторонам, в бешенстве набрасываются на одну единственную, на свою правду. Как бы ни были порывисты и необузданны вспышки этой страсти у Ницше, все же она слишком нервна и слишком заботливо вскормлена для того, чтобы ограничивать себя: никогда она не сковывает свой бег раз навсегда определенным направлением, никогда не связывает себя

одной определенной проблемой: сверкающим пламенем устремляется она от проблемы к проблеме, каждую поглощая и пронизывая светом и ни одной не насыщаясь. Великолепен этот дуализм: никогда не иссякает у Ницше страсть, никогда не убывает его правдивость. Быть может, никогда не обнаруживал психологический гений такого постоянства, такой силы характера.

Поэтому Ницше более, чем кому–либо, дана в удел ясность мышления: для кого психология — страсть, тот все свое существо ощущает с таким сладострастием, которое устремляется только к совершенству. Честность, правдивость, эти, как я уже сказал, обывательские добродетели, которые обычно ощущаются вещественно, как необходимый фермент духовной жизни, у Ницше звучат как музыка. Изумленные переплетения, контрапунктические нагнетания в его стремлении к правде — это как бы мастерская фуга интеллекта, в бурных нарастаниях из мужественного andante переходящая в великолепное maestoso, непрестанно обновляющаяся в дивной полифонии. Ясность превращается здесь в магию. Этот полуслепой, ощупью передвигающийся человек, подобно сове проводящий свою жизнь в темноте, in psychologicis обладал соколиным зрением, которое в один миг взором хищной птицы уверенно схватывает на бесконечном небосклоне своего мышления самые неуловимые признаки, самые тонкие, самые незаметные нюансы. Ничто не укроется от его познавания, ничто не обманет его беспримерную проницательность: словно рентгеновским лучом пронизывает его взор одежду и кожу, шкуру и мясо и проникает в глубь всякой проблемы. И, как нервы его отмечают всякое изменение в атмосферном давлении, так его вскормленный нервами интеллект безошибочно реагирует на каждый нюанс в духовном мире. Психология Ницше проистекает не из алмазной твердости и ясности его рассудка: она составляет интегральную часть изощренной оценочной способности, свойственной его организму; он пробует на вкус, вынюхивает и буквально физически чует — «мой гений — в моих ноздрях» — все нечистое, несвежее в человеческом, нравственном мире. «Предельная чистота во всем» — для него не нравственная догма, а первичное, необходимое условие существования: «Я погибаю в нечистых условиях». Неясность, нравственная нечистоплотность действует на него угнетающим и раздражающим образом — так же, как грозовые тучи — на его желудок; телом он реагирует прежде, чем духом: «Мне свойственна совершенно сверхъестественная возбудимость инстинкта чистоты — в такой мере, что я физиологически ощущаю — обоняю — близость или тайные

помыслы, внутренности всякой души». Безошибочным чутьем он улавливает запах моралина, церковного ладана, ложного искусства, патриотической фразы, всего, что одурманивает совесть: он обладает исключительно тонким обонянием, исключительной чуткостью к тлетворным, гнилостным, нездоровым запахам, к запаху духовной нищеты; ясность, чистота, чистоплотность — такие же необходимые условия существования для его интеллекта, как чистый воздух и ясный ландшафт — я уже говорил об этом — для его тела: здесь психология действительно становится, как он сам требовал, «истолкованием тела», продолжением восприимчивости нервов в область мозга. Все остальные психологи перед его пророческой проницательностью кажутся тупыми и топорными. Даже Стендаль, вооруженный столь же тонкими нервами, не может с ним сравниться: ему не хватает этого акцента страстности, этой стремительности натиска; он лениво записывает свои наблюдения, тогда как Ницше всей тяжестью своего существа бросается на каждое познавание, будто хищная птица с безграничной высоты на мелкую тварь. Один только Достоевский обладает таким же ясновидением нервов (тоже благодаря чрезмерной напряженности, болезненной, мучительной чувствительности); но в правдивости даже Достоевский уступает Ницше. Он может быть несправедлив, пристрастен в своем познавании, тогда как Ницше даже в экстазе ни на шаг не отступит от справедливости. Поэтому не было, быть может, человека, который бы в такой мере был предназначен природой в психологи духа, который бы в такой мере мог служить выверенным барометром для метеорологии души; никогда исследование ценностей не располагало более точным, более совершенным прибором.

Но для совершенства психологии недостаточно самого тонкого, самого острого скальпеля, недостаточно самого изощренного инструмента духа: надо, чтоб и рука психолога была стальной, металлически твердой и гибкой, чтобы она не дрогнула во время операции. Психология не исчерпывается дарованием; психология прежде всего — дело характера, мужества «продумывать все, что знаешь»; в идеале (осуществленном в Ницше) — это способность к познаванию в сочетании с исконной мужской волей к познаванию. Истинный психолог должен не только уметь видеть, но и хотеть видеть; он не имеет права, уступая сентиментальной снисходительности, робости, страху, закрывать глаза, закрывать мысль на что бы то ни было или усыплять свое внимание осторожностью и сентиментами. Им, призванным ценителям и стражам, для которых «бдительность

является долгом», не пристала терпимость, робость, добродушие, сострадание — слабости (или добродетели) обывателя, среднего человека. Они, воители и завоеватели духа, не смеют выпустить из рук истину, настигнутую ими в отважных дозорах. В области познания «слепота — не заблуждение, а трусость», добродушие — преступление, ибо тот, кто боится стыда и насилия, воплей обнаженной действительности, уродства наготы, никогда не откроет последней тайны. Всякая правда, которая не достигает предела, всякая правдивость без радикализма лишена нравственной ценности. Отсюда суровость Ницше к тем, кто из косности или трусости мышления нарушает священный долг неустрашимости; отсюда его неумолимость к Канту., который через потайную дверь ввел в свою систему понятие бога; отсюда его ненависть ко всякому зажмуриванью глаз в философии, к дьяволу или «демону неясности», который трусливо маскирует или сглаживает последнее познание. Нет истин «крупного стиля», которые были бы открыты при помощи лести, нет тайн, готовых доверчиво совлечь с себя покровы: только насилием, силой и неумолимостью можно вырвать у природы ее заветные тайны, только жестокость позволяет в этике «крупного стиля» установить «ужас и величие безграничных требований». Все сокровенное требует жестких рук, неумолимой непримиримости; без честности нет познания, без решимости нет честности, нет «добросовестности духа». «Там, где покидает меня честность, я становлюсь слеп; там, где я хочу познать, я хочу быть честен, то есть строг, жесток, жесток, неумолим».

Этот радикализм, эту жестокость и неумолимость психолог Ницше не получил в дар от судьбы вместе с соколиным зрением: он заплатил за него ценой всей своей жизни, покоя, сна, уюта. Обладая от природы мягким, добродушным, обходительным, веселым и безусловно благожелательным характером, Ницше путем спартанского воспитания воли вырабатывает в себе неприступность и неумолимость по отношению к собственному чувству: полжизни он провел как бы в огне. Надо глубоко заглянуть в него, чтобы сочувственно пережить всю боль этого духовного процесса: вместе с этой «слабостью», вместе с мягкостью и кротостью Ницше сжигает в себе все человеческое, что связывает его с людьми: он жертвует дружбой, отношениями, связями, и последний кусок его жизни так жарок, добела накаленный в собственном огне, что всякий, кто пытается к нему прикоснуться, обжигает руки. Подобно тому, как прижигают рану адским камнем, чтобы держать ее в чистоте, так насильственно выжигает Ницше свое чувство, чтобы сохранить его чистым и честным; безжалостно подвергает он себя пытке докрасна

раскаленным железом воли, чтобы достигнуть высшей правдивости; потому и одиночество его — тоже вымученное. Но, как истый фанатик, он жертвует всем, что любит, даже Рихардом Вагнером, дружбу которого он считает самым священным событием своей жизни; он обрекает себя на бедность, на отчужденность и презрение, на отшельническую жизнь без проблеска счастья — только для того, чтобы остаться верным истине, чтобы выполнить миссию честности. Как у всякой демонической натуры, страсть — у него страсть к правдивости — постепенно превращается в мономанию и пожирает своим пламенем все достояние его жизни; как всякая демоническая натура, он в конце, концов не видит ничего, кроме своей страсти. Поэтому пора наконец раз навсегда оставить школьные вопросы: чего хотел Ницше? что думал Ницше? к какой системе, к какому мировоззрению он стремился? Ницше ничего не хотел: в нем наслаждается собой непреодолимая страсть к правде. Он не знает никаких «для чего?»: Ницше не думает ни о том, чтобы исправлять или поучать человечество, ни о том, чтобы успокоить его и себя; его экстатическое опьянение мышлением — самоцель, самоупоение, вполне своеобразное, индивидуальное и стихийное наслаждение, как всякая демоническая страсть. Это неимоверное напряжение сил никогда не было направлено на создание «учения» — он давно преодолел «благородное ребячество начинающих — догматизирование» — или на создание религии. «Во мне нет ничего напоминающего основателя религии. Религия — дело черни». Ницше занимается философией как искусством, и потому, как истинный художник, он ищет не результата, не холодной законченности, а только стиля, «крупного стиля в этике», и, вполне как художник, он живет и наслаждается всем трепетом внезапных откровений. Может быть, и даже вероятно, напрасно называют Ницше философом, другом Софии[113], мудрости: объятый страстью не может быть мудр, и ничто не чуждо Ницше более, чем обычная цель философов — достигнуть равновесия чувства, успокоения и разрешения некой tranquillitas, удовлетворенной «бурой» мудрости, неподвижной точки зрения, раз навсегда выработанных убеждений. Он «вынашивает и изнашивает убеждения», отказывается от того, что он приобрел, и скорее может быть назван филалетом, страстным поклонником Алетейи[114], истины, девственной богини, жестоко искушающей своих жрецов, подобно Артемиде[115], обрекающей тех, кто воспылал к ней страстью, на вечную погоню — только для того чтобы, оставив в их руках разорванное покрывало, пребывать вечно недостижимой. Истина, правда, как понимает ее Ницше, — не застывшая кристаллизованная форма истины, а пламенная

воля к достижению правдивости и к пребыванию в правдивости, не решенное уравнение, а непрестанное демоническое повышение и напряжение жизненного чувства, наполнение жизни в смысле высшей полноты: Ницше стремится не к счастью, а только к правдивости. Он ищет не покоя (как девять десятых из числа философов), а — как раб и поклонник демона — превосходной степени возбуждения и движения. Но всякая борьба за недостижимое возвышается до героизма, а всякий героизм неумолимо приводит к своему священному завершению — к гибели.

Такое фанатическое стремление к правдивости, такое неумолимое и грозное требование, какое ставил Ницше, должно неизбежно вызвать конфликт с миром, убийственный, самоубийственный конфликт. Природа, сотканная из многих тысяч разнородных элементов, с необходимостью отвергает всякий односторонний радикализм. Вся жизнь в конечном счете зиждется на примирении, на компромиссе (и Гете, который так мудро повторил в своем существе существо природы, рано понял и воспроизвел этот закон). Для того чтобы сохранить равновесие, она, как и люди, нуждается в равнодействующих, в компромиссах, в соглашениях, в примирении противоречий. И тот, кто, живя в этом мире, ставит противное природе, абсолютно антропоморфное требование отказаться от поверхностности, от терпимости, примиримости, кто хочет насильственно вырваться из тысячелетиями сотканной сети обязательств и условностей, невольно вступает в единоборство с обществом и природой. И чем непримиримее индивид в этом требовании чистоты, тем решительнее ополчается против него действительность. Подобно Гельдерлину, он хочет претворить в чистую поэзию эту прозаическую жизнь, или, подобно Ницше, внести «ясность мысли» в бесконечную путаницу земных отношений, — все равно это неблагоразумное, хоть и героическое требование означает мятеж против условности и быта и обрекает отважного борца на непроницаемое одиночество, на величественную, но безнадежную войну. То, что Ницше называет «трагическим умонастроением», эта решимость достигнуть крайних пределов чувства — переступает уже за грани духа в область судьбы и порождает трагедию. Всякий, кто хочет навязать жизни единый закон, в этом хаосе страстей утвердить единую страсть, свою страсть, — обречен на одиночество и погибель — безумный мечтатель, если он действует бессознательно, герой, если, зная об опасности, он искушает ее. Ницше, несмотря на всю страстность своего стремления, принадлежит к числу тех, кто знает. Он знает о грозящей ему гибели, с первого мгновения, со времени первой

напечатанной книги знает, что его мысль вращается вокруг гибельного, трагического центра, что он живет гибельной жизнью, — но, истинный герой трагедии духа, он любит жизнь только ради этой опасности, которая принесет ему гибель. «Стройте жилища у подошвы Везувия», — призывает он философов, чтобы внушить им высшее сознание судьбы, ибо «мера опасности, которой живет человек» — единственная мера его величия. Только тот, кто все ставит на карту в высокой борьбе за бесконечность, может выиграть бесконечность; только тот, кто готов пожертвовать жизнью, может тесным земным формам сообщить ценность бесконечности. «Fiat veritas, pereat vita» пусть осуществится правда, хотя бы ценою жизни: страсть выше человеческого существования, смысл жизни выше самой жизни. С неимоверной мощью экстаза расширяет он эту мысль далеко за пределы своей личной судьбы: «Все мы готовы скорее согласиться на гибель человечества, чем на гибель познания». Чем грознее сгущаются тучи его судьбы, чем ближе он чувствует губительную молнию на безгранично подымающемся горизонте духа, тем отважнее, тем радостнее стремится он навстречу своей судьбе, навстречу последнему конфликту. «Я знаю свой жребий, — говорит он за мгновение до гибели, — когда–нибудь с моим именем соединится воспоминание о чем–то неимоверном, о кризисе, какого не бывало на земле, о глубочайшей коллизии совести, о решимости бросить вызов всему, во что верили до тех пор как в святыню». Но Ницше любит последнюю пропасть, и все его существо радостным трепетом встречает эту смертельную решимость. «Какую меру истины может вынести человек?» — вот вопрос всей жизни неустрашимого мыслителя, — но для того, чтоб до конца познать эту меру способности познавания, он должен, переступив границу безопасности, достигнуть высоты, где оно уже невыносимо, где последнее познанье уже смертельно, где свет слишком близок и ослепляет взор. И эти последние ступени восхождения — самые мощные и незабываемые эпизоды в трагедии его судьбы: никогда не достигал его дух такой ясности, его душа — такой страстности, никогда не была его речь в такой мере музыкой и радостным гимном, как в тот миг, когда он сознавая и ликуя, с вершины своей жизни падал в бездну уничтожения.

ПРЕОБРАЖЕНИЯ В САМОГО СЕБЯ

Змея, которая не может сменить
кожу, погибает. Так же и дух,
которому не дают сменить
убеждения: он перестанет быть духом.

Люди порядка, хоть они и страдают дальтонизмом по отношению ко всякому своеобразию, безошибочным инстинктом распознают то, что им враждебно; в Ницше они почуяли врага задолго до того, как в нем обнаружился аморалист, поджигатель частоколов, ограждающих их моральные загоны: чутье подсказало им то, чего он сам о себе еще не знал. Он был им неудобен (никто не владел в таком совершенстве the gentle art of making enemies) как загадочный человек, не подходящий ни под какие категории, как смесь философа, филолога, революционера, художника, литератора и музыканта, — и с первого же шага люди различных специальностей возненавидели его как нарушителя границ. Едва он успел напечатать первую филологическую работу, как Виламовиц[116], примерный филолог (каковым он оставался еще в течение полувека после того, как его противник ушел в бессмертие), приковывает к позорному столбу коллегу, не желающего знать границ науки. Точно так же вагнерианцы — и не без основания! — не доверяют страстному панегиристу, философы, «друзья мудрости», другу истины. Еще бескрылый, в коконе филологии, он уже вооружает против себя специалистов. И только гений, знаток превращений, только Рихард Вагнер в подрастающем гении любит будущего врага. Но другие — в его смелой, широкой поступи они сразу почуяли опасность — в его неположительности, неверности убеждениям, безмерной свободе, с которой этот безмерно свободный человек относится ко всему на свете, а значит — и к самому себе. И даже теперь, когда его авторитет запугивает и давит, люди специальности пытаются найти полочку для этого философа вне закона, заключить его в систему, в определенное учение, в религию, в какое–нибудь евангелие. Им хотелось бы видеть его таким же неподвижным, как они сами, опутанным убеждениями, замурованным в мировоззрение; им хотелось бы навязать ему нечто окончательное, неоспоримое — то, чего он больше всего боялся — и кочевника (теперь, когда он покорил необъятный мир духа) приковать к храму, к дому, которого он никогда не имел и

никогда не желал.

Но Ницше нельзя сковать учением, накрепко пришить к системе и на этих страницах я менее всего пытаюсь из потрясающей трагедии духа выжать холодную «теорию познания»: никогда страстный релятивист всех ценностей не чувствовал себя надолго связанным или обязанным тем или иным словом, слетевшим с его уст, тем или иным убеждением своей совести, той или иной страстью своей души. «Философ вынашивает и изнашивает убеждения», — с чувством превосходства отвечает он оседлым мыслителям, которые гордятся верностью убеждениям, твердостью характера. Всякое свое убеждение он ощущал, как переход, и даже свое «я», свою кожу, свое тело, свой духовный облик — как множество, как «общественную постройку многих душ»: текстуально он произносит следующие безгранично смелые слова: «Для философа вредно быть прикованным к одной личности. Если он нашел себя, он должен стремиться время от времени терять себя — и затем вновь находить». Его существо — непрерывное преображение, самопознавание путем самоутраты, вечное становление, а не покоящееся, неподвижное бытие; потому «Стань тем, кто ты есть» единственная жизненная заповедь, какую можно найти в его сочинениях. Гете тоже иронически говорил, что его постоянно ищут в Веймаре, когда он уже давно в Иене, — излюбленный образ Ницше — образ сброшенной змеиной кожи — за сто лет предвосхищен в письме Гете. И все же — как контрастирует осторожное развитие Гете с вулканическими превращениями Ницше! Гете концентрическими кругами расширяет свою жизнь вокруг неподвижного центра и, как дерево, которое каждый год нанизывает кольцо за кольцом на невидимый стержень, разрывая наружную кору, становится все крепче, сильнее, все шире и выше. Его развитие создается терпением, постоянством и упорством жизненной силы и в то же время умеряется чувством самосохранения, развитие Ницше осуществляется насилием, порывистыми толчками воли. Гете обогащается, не жертвуя ни одной частицей своего «я»: напротив, Ницше в своих превращениях должен всякий раз уничтожить свое «я» и выстроить его наново. Все его самонахождения и самооткрытия возникают из безжалостного самоубийства и утрат веры, из химического саморазложения; чтобы ступить на высшую ступень, он всякий раз должен отбросить часть своего «я» (тогда как Гете не жертвует ничем и подвергает себя только химическому соединению и перегонке). Только боль, только отрыв приводит его к более высокому, более свободному состоянию: «Трудно разрывать каждую цепь, но вместо каждой цепи у меня вырастает крыло». Как всякая демоническая натура,

он знает только самый насильственный способ преображения — самосожжение: как феникс должен погрузить свое тело в уничтожающее пламя, чтобы в новых красках, с новой песней, в новом взлете воспарить из пепла, — так человек его духовного склада должен всю свою веру бросить в огонь противоречий, чтобы вновь и вновь возрождался его дух, обновленный и свободный от прежних убеждений. Ничто из прежнего не остается невредимым и не отвергнутым в его обновленном и уже готовом к новому обновлению космосе: потому и фазы его развития не сменяются в братском согласии, а враждебно вытесняют друг друга. Всегда он на пути в Дамаск[117]; и не один раз было ему суждено сменить веру и чувство, а несчетное количество раз, ибо всякий новый духовный элемент пронизывает не только дух его, но и тело, и все внутренности: интеллектуальные и моральные познавания химически преобразуются в новое кровообращение, новое самочувствие, новое мышление. Будто отчаянный игрок, отдает Ницше (как требовал Гельдерлин) «всю душу разрушительной силе действительности», и с самого начала жизненные впечатления и опыт приобретают у него бурную форму вулканических явлений. Когда юным студентом в Лейпциге он читает Шопенгауэра, он в течение двух недель не в состоянии заснуть, все его существо охвачено циклоном, рушится вера, которая служила ему опорой; и, когда ослепленный дух постепенно оправляется от потрясения, он находит совершенно изменившееся мировоззрение, неузнаваемо новое мироотношение. Точно так же и встреча с Вагнером превращается в страстное любовное переживание, бесконечно расширяющее диапазон его чувств. Вернувшись из Трибшена в Базель, он видит, что жизнь его приобрела новый смысл: филолог в нем умер, перспектива прошлого переместилась в будущее. Вся его душа объята этим пламенем духовной любви, и потому отпадение от Вагнера наносит ему зияющую, почти смертельную рану, которая постоянно гноится и сочится и никогда не закрывается, никогда не заживает. И каждое духовное потрясение — для него землетрясение, превращающее в щепы все здание его убеждений; всякий раз Ницше должен строить себя заново. Ничто не вырастает в нем тихо, мирно и незаметно, естественно и органически; никогда не напрягается его внутреннее «я» в скрытой работе, постепенно приводящей к обогащению: все, даже собственные мысли, разряжаются в нем, как «удар молнии»; всякий раз он должен разрушить свой внутренний мир, чтобы возник в нем новый космос. Беспримерна эта грозовая сила идей у Ницше: «Я бы хотел, — пишет он, — быть свободным от экспансии чувства, вызывающей такие последствия: у меня часто

является мысль, что я внезапно умру от чего–нибудь подобного». И действительно, при каждом духовном обновлении что–то в нем отмирает: всякий раз что–то разрывается в его внутренней ткани, как будто в нее вонзился нож, разрушающий все прежние сцепления. Всякий раз переплавляется в огне нового откровения вся духовная оболочка. Судорога смерти, судорога родов сопровождает у Ницше всякое превращение. Быть может, не было человека, который бы развивался в таких муках, всякий раз сдирая с себя окровавленную кожу. Поэтому все его книги — не что иное, как клинические отчеты об этих операциях, методика подобных вивисекций, своеобразное акушерство — учение о родах свободного духа. «Мои книги говорят только о моих преодолениях», — это история его превращений, история его беременностей и разрешений, его умираний и воскресений, история безжалостных войн, которые он вел с самим собою, экзекуций и карательных экспедиций, и, в совокупности, — биография всех людей, которыми становился и был Ницше за двадцать лет своей духовной жизни.

Ни с чем несравнимое своеобразие непрерывных превращений Ницше состоит в том, что линия его жизни развивается как бы в обратном направлении. Если возьмем опять Гете — как самый наглядный пример, как прототип органической натуры, развивающейся в таинственном созвучии с мировым порядком, — то легко заметим, что формы его развития символически отражают возрасты человеческой жизни. Мы видим его вдохновенно пламенным юношей, рассудительно–деятельным мужем, кристально–мудрым старцем: ритм его мышления определяется органически температурой его крови. Его начальный хаос (естественный в юности) превращается в порядок (свойственный старости), из революционера он становится консерватором, из лирика ученым, самосохранение сменяет юношескую расточительность. Ницше идет обратным путем: если Гете стремится к достижению внутренней прочности, плотности своего существа, то Ницше все более страстно жаждет саморастворения: как всякая демоническая натура, с годами он становится все более торопливым, нетерпеливым, бурным, буйным, хаотичным. Даже внешние события его жизни обнаруживают направление развития, противоположное обычному. Жизнь Ницше начинается старостью. В двадцать четыре года, когда его сверстники еще предаются студенческим забавам, пьют пиво на корпорантских пирушках и устраивают карнавалы, Ницше — уже ординарный профессор, достойный представитель филологической науки в славном Базельском университете. Его друзья в ту пору — пятидесяти и

шестидесятилетние мужи, престарелые и знаменитые ученые, как Якоб Буркгарт[118] и Ричль[119], его ближайший друг — самый серьезный и самый замечательный художник эпохи: Рихард Вагнер. Неумолимая, железная строгость, непоколебимая объективность изобличают в нем только ученого, отнюдь не художника, и в его работах звучит голос не начинающего, а опытного исследователя. Силой подавляет он в себе поэтическую мощь, вздымающийся поток музыки; будто какой–нибудь высохший советник, сидит он, склонившись над греческими рукописями, составляет указатели, перелистывает запыленные листы древних памятников. Взор начинающего Ницше обращен назад, в историю, в мир мертвого и прошлого; его жизнерадостность замурована в старческую манию, его задор в профессорское достоинство, его взор в книги и научные проблемы. В двадцать семь лет «Рождением трагедии»[120] он прорывает первую, пока еще скрытую штольню в современность; но автор еще не снимает строгую маску филолога, и лишь первые подземные вспышки намекают на будущее — первые вспышки плазменной любви к современности, страсти к искусству. В тридцать с лишним лет, когда нормально человек только начинает свою карьеру, в возрасте, когда Гете получает чин статского советника, а Кант и Шиллер — кафедру, Ницше уже отказался от карьеры и со вздохом облегчения покинул кафедру филологии. Это — первый итог, который Ницше подвел самому себе, первая его встреча со своим собственным миром, первое внутреннее переключение, и в этом отказе рождение художника. Подлинный Ницше начинается лишь с момента его вторжения в современность — трагический, несвоевременный Ницше, со взором, обращенным в будущее, с чаянием нового, грядущего человека. Он вступил на путь непрерывных молниеносных обращений, внутренних переворотов, резких переходов от филологии к музыке, от суровости к экстазу, от терпеливой работы к танцу. В тридцать шесть лет Ницше — философ вне закона, аморалист, скептик, поэт и музыкант — переживает «лучшую юность», чем в своей действительной юности, свободный от власти прошлого, свободный от пут науки, свободный даже от современности, двойник потустороннего, грядущего человека. Так годы развития, вместо того, чтобы сообщить жизни художника устойчивость, прочность, целенаправленность, как это бывает обычно, с какой–то страстностью разрывает все жизненные отношения и связи. Неимоверен, беспримерен темп этого омоложения. В сорок лет язык Ницше, его мысли, все его существо содержит больше красных кровяных шариков, больше свежих красок, отваги, страсти и музыки, чем в семнадцать лет, и

отшельник Сильс — Марии шествует в своих произведениях более легкой, окрыленной, более напоминающей танец поступью, чем преждевременно состарившийся, двадцатичетырехлетний профессор. Чувство жизни у Ницше не успокаивается с годами, а приобретает все большую интенсивность: все стремительнее, свободнее, вдохновеннее, многообразнее, напряженнее, все злораднее и циничнее становятся его превращения; нигде не находит «точки опоры» его торопливый дух. Едва замедлит он где–нибудь, как уже «коробится» и рвется кожа; в конце концов, его самопереживание уже не поспевает за его жизнью, превращения постепенно приобретают кинематографический темп, картины дрожат и мелькают в непрерывной смене. Те, кто воображают, что знают его — друзья его более раннего возраста, увязшие в своих науках, убеждениях, системах, — с каждой встречей все явственнее чувствуют пропасть, отделяющую его от них. С испугом подмечают они в его лице новые, юношеские черты, ничем не напоминающие прошлое; и он сам в своей вечной изменчивости готов видеть призрак в своем прежнем облике, когда его «смешивают» с профессором Базельского университета Фридрихом Ницше, с этим ученым старцем, которым — он с трудом вспоминает об этом — он был двадцать лет тому назад, — с такой решительностью он отжил свое прошлое, так безжалостно отбросил все, что оставалось у него от прежних рудиментов и сентиментов; отсюда его ужасающее одиночество в последние годы. Все связи с прошлым порваны, а для того, чтобы закреплять новые отношения, слишком стремителен темп его последних лет, ею последних превращений. Будто пулей пролетает он мимо людей, мимо явлений; и чем более он приближается к самому себе — даже если это лишь кажущееся приближение, — тем пламеннее его жажда снова потерять себя. И все решительнее становятся эти самоотчуждения, все резче скачки от утверждения к отрицанию, электрические переключения внутренних контактов; он сжигает себя в непрестанном самоотрицании, путь его — путь всепожирающего огня.

Но по мере того, как эти превращения ускоряются, они становятся все насильственнее, все мучительнее. Первые «преодоления» Ницше — это лишь отказ от детских, отроческих верований, заученных в школе мнений авторитетов; их легко было сбросить, как высохшую змеиную кожу. Но, чем глубже становится его психология, тем более глубокие слои своего внутреннего вещества приходится ему вскрывать; чем более пронизаны нервами, пропитаны кровью его убеждения, чем больше в них его собственной плазмы, тем больше требуется от него решимости, готовности к страданию, к насильственной

потере крови: он становится «собственным палачом», Шейлоком, вонзающим нож в живое мясо[121]. В конце концов самовскрытия достигают последних глубин чувства; операции становятся опасны; ампутация комплекса Вагнера — одно из самых болезненных, почти смертельных вскрытий собственного тела, затронувшее область сердца, почти самоубийство, и в то же время, в своей неожиданной жестокости, как бы убийство на почве садизма: в любовном объятии, в мгновение самой интимной близости познает и умерщвляет его неукротимый инстинкт правды самый близкий, самый любимый образ. Но, чем мучительнее, тем лучше: чем больше крови, чем больше боли, чем больше жестокости потребовало от Ницше такое «преодоление», тем сладостнее упивается его честолюбие испытанием воли. Неумолимый инквизитор, неумолимо допрашивает он свою совесть о каждом своем убеждении и переживает испански–мрачное, сладострастно–жестокое наслаждение при виде бесчисленных аутода–фе, пожирающих убеждения, которые он признал еретическими. Постепенно влечение к самоуничтожению становится у Ницше страстью: «Радость уничтожения сравнима для меня только с моей способностью к уничтожению». Из постоянного превращения возникает страсть противоречить себе, быть своим собственным антагонистом: отдельные высказывания в его книгах как будто намеренно сопоставлены так, чтобы одно опровергало другое; страстный прозелит своих убеждении, каждому «нет» он противопоставляет «да», каждому «да» — властное «нет» — бесконечно растягивает он свое «я», чтобы достигнуть полюсов бесконечности и электрическое напряжение между двумя полюсами ощутить как подлинную жизнь. Стремление постоянно убегать от себя и постоянно настигать себя — «душа, убегающая от самой себя и настигающая себя на самих дальних путях» — в конце концов развивает в нем неимоверное возбуждение, которое становится для него роковым: едва достигла форма его существа последних пределов, как напряжение духа разрядилось: прорывается пламенное ядро, исконная сила демонизма, и необоримая стихия единым вулканическим напором уничтожает величественный ряд образов, созданный творческим духом из его плоти и крови, и погружает его в бездну бесконечности.

ОТКРЫТИЕ ЮГА

Нам нужен Юг; во что бы то ни стало нужны нам светлые, бодрые, блаженные, безмятежные и нежные звуки.

«Мы, воздухоплаватели духа» — с гордостью говорит Ницше, чтобы выразить беспредельную свободу мышления, пролагающего себе пути в безграничной и бездорожной стихии. И действительно, история его духовных странствий, полетов и поворотов, эта погоня за бесконечностью разыгрывается в высшем, в духовно–неограниченном пространстве. Будто воздушный шар на привязи, постепенно сбрасывающий балласт, становится Ницше все более свободным. Обрезая канат за канатом, обрывая связь за связью, он открывает все более широкий горизонт, всеобъемлющий кругозор, вневременную, индивидуальную перспективу. Много раз меняет направление воздушный корабль его жизни, прежде чем попадет в губительный циклон; неисчислимы эти перемены и почти неразличимы. Только одно мгновенье роковых решений в жизни Ницше выделяется отчетливо и ярко: это как бы драматический миг, когда обрезан последний канат, и воздушный корабль, оторвавшись от твердой и плотной стихии, уносится в свободу и беспредельность. Эта минута в жизни Ницше — день, когда он покидает отечество, профессуру, профессию с тем, чтобы не возвращаться в Германию иначе, как мимолетом, бросая на нее презрительный взгляд из своей новой, свободной, воздушной сферы. Все, что он пережил до этого часа, несущественно для подлинного Ницше, героя мировой истории: первые преображения — это лишь подготовка к самому себе. И без этого решительного шага к свободе при всей своей гениальности он остался бы человеком связанного мира, профессором, специалистом, Эрвином Роде[122] или Дильтеем[123], одним из тех, кого мы чтим в их сфере, но не считаем столпами нашего духовного мироздания. Только прорыв демонизма, раскрепощение страсти к мышлению, первобытное чувство свободы делает жизнь Ницше пророчеством и превращает его судьбу в миф. И, так как я пытаюсь представить здесь его жизнь не как историю, а как драму, как художественное произведение и трагедию духа, то его жизненный подвиг начинается для меня с того мгновения, когда пробуждается в нем художник,

вспоминающий о своей свободе. Ницше, развивающийся в коконе филологии, представляет филологическую проблему; только окрыленный Ницше, «воздухоплаватель духа», служит предметом художественного изображения.

В первом странствии к самому себе Ницше направляет паруса своего Арго на юг; и этот выбор остается преображением всех его преображений. И в жизни Гете итальянское путешествие также знаменует резкую цезуру: и он бежит в Италию к своему подлинному «я», из связанности к свободе, из обыденной жизни к переживанию. И над ним, едва он переступил Альпы, с вулканической силой сверкнул из ослепительного сияния итальянского солнца луч преображения: «Я будто возвращаюсь из путешествия в Гренландию», — пишет он из Тренто. И он, тоже «мученик зимы», страдающий в Германии под «злыми небесами», вечно стремящийся к свету и высшей ясности, — и он, ступив на землю Италии, ощутил в себе взрыв стихийного чувства, потрясенность и освобожденность, натиск новой, самой личной свободы. Но Гете слишком поздно переживает чудо Юга, на сороковом году; затвердела уже кора его до предела упорядоченного рассудительного духа: частица его существа, его мышления осталась в Веймаре, дома, при дворе, отягченная чином и службой. Он уже слишком кристаллизован в самом себе, чтобы до конца растворяться или преображаться в новой стихии. Быть преодоленным — это противоречило бы органической форме его жизни: Гете хочет всегда оставаться господином своей судьбы, брать от внешнего мира ровно столько, сколько ему нужно (тогда как Ницше, Гельдерлин, Клейст, расточители, нераздельно, всей душой отдаются каждому впечатлению и всегда готовы радостно раствориться в его потоке, в его текучем пламени). Гете находит в Италии то, что он ищет, едва ли больше: он ищет глубоких сцеплений (а Ницше — высшей свободы), величия прошлого (а Ницше — величия будущего и полного отрешения от истории); он, в сущности, изучает то, что под землей: античное искусство, дух древнего Рима, тайны растении и горных пород (тогда как Ницше, опьяняясь и вновь отрезвляясь, неизменно всматривается в то, что над ним сапфирное небо, безгранично ясный горизонт, магия повсюду разлитого света, пронизывающего все поры его тела). Поэтому Гете переживает Италию по преимуществу эстетически и церебрально, а Ницше — жизненно: если Гете привозит из Италии прежде всего художественный стиль, но Ницше находит там жизненный стиль. Гете только оплодотворен Италией, Ницше — пересажен в новую почву и обновлен. Правда, и Веймарский мудрец ощущает потребность в обновлении («Конечно, лучше мне

вовсе не возвращаться, если я не могу вернуться возрожденным»), но, как всякая полузастывшая форма, его дух открыт только для «впечатлений». Для полного, совершенного преображения в духе Ницше сорокалетний поэт слишком завершен, слишком своевластен и, главное, слишком своеволен: его мощный, столь для него характерный инстинкт самоутверждения (который в более позднем возрасте застывает в ледяной панцирь) способствует устойчивости и ограничивает возможность превращений; он берет от жизни, мудрый диэтетик, ровно столько, сколько, по его мнению, может быть полезно для его организма (тогда как дионисийский характер, поглощая все, стремится только к избытку и к опасности). Гете хочет только обогащаться впечатлениями, а не претворяться и растворяться в них до конца. Потому и последний его привет Югу — строго отмеренная, точно взвешенная благодарность и, в конце концов, мягкий отпор: «В числе полезных вещей, которым я научился в этом путешествии, — гласит его заключительное слово о поездке в Италию, — я узнал также и то, что никоим образом не могу дольше оставаться в одиночестве и жить вне отечества».

Эта формула, четко отчеканенная, будто новая монета, словно в зеркальном отражении представляет in nuce переживание Юга в душе Ницше. Подведенный им итог — прямая противоположность выводу Гете: с этих пор он хочет жить только в одиночестве и только вне отечества; в то время как Гете возвращается из Италии, как из поучительного и освежающего путешествия, возвращается в исходную точку, домой, привозя в сундуках и чемоданах, в голове и сердце новые ценности, — Ницше окончательно экспатриирован, окончательно поселяется только в самом себе, философ вне закона, блаженный изгнанник, бездомный скиталец, навеки отреченный от всякой «ответственности», от всякого «патриотического ущемления». С этих пор для него нет иной перспективы, кроме перспективы птичьего полета, точки зрения «честного европейца», представителя «наднационального и кочующего племени», неизбежный приход которого он предчувствует атмосферически и среди которого он укореняется — в потустороннем, в грядущем царстве. Не там, где он родился — рождение — это прошлое, «история», — а там, где он зачинает, где он сам рождает, — вот где для Ницше духовная отчизна: «Ubi pater sum, ibi patria» «Там, где я отец, там мое отечество», а не там, где он зачат. В этом неоценимый, неотъемлемый дар Юга Ницше: отныне весь мир становится для него равно чужбиной и отчизной; отныне дан ему острый, ясный взор хищных птиц, который, низвергаясь с высоты полета, направлен сразу во все стороны, которому открыты все

горизонты (тогда как Гете, из чувства самосохранения, сужал свой кругозор, — по его выражению, «обставляя себя замкнутыми горизонтами»). Покинув отечество, Ницше навсегда поселился по ту сторону своего прошлого: он окончательно дегерманизировался — так же окончательно, как дефилологизировался, дехристианизировался, деморализировался; и так характерно для его неукротимо стремящейся вперед, неудержимо избыточной натуры, что никогда он не сделал ни одного шага назад, ни разу не обратил тоскующего взора к преодоленным пространствам. Мореплаватель, направляющий свой парус в страну будущего, слишком счастлив своим странствием «в Космополис на самом быстроходном корабле» для того, чтобы тосковать по своей односторонней, одноязычной, однородной родине; потому заранее осуждена в его глазах, как насилие, всякая попытка регерманизировать его. Из свободы нет пути назад тому, кто ее достиг; с той поры как он познал над собой ясность итальянского неба, душа его содрогается перед всяким «омрачением», от чего бы оно ни исходило, — от туч, заволакивающих небо, от церкви, от аудитории, от казармы; его легкие, его атмосферические нервы не выносят никакого Севера, никакой неметчины, никакой затхлости; он больше не в силах жить при закрытых окнах, при запертых дверях, в полутьме, в духовном сумраке, под облачным небом. Правдивость для него отныне равнозначна ясности: быть правдивым — значит видеть беспредельную даль, различать резкие контуры в самой бесконечности; и с той поры, как всей пьянящей силой своей крови отдался он свету, живительному, слепительному, стихийному свету Юга, он навек отрекся от «специфически немецкого дьявола, гения или демона неясности». Теперь, когда он живет в Италии, «за границей», его почти гастрономическая восприимчивость ощущает все немецкое как слишком тяжелую, обременительную пищу для проясненного чувства, как своего рода «несварение желудка», нескончаемую и бесплодную возню с проблемами, неуклюжее ковылянье души по жизненным путям; отныне все немецкое для него недостаточно легко и свободно. Даже те произведения, которые он когда–то любил больше всего, — и они теперь вызывают у него ощущение как бы духовной тяжести в желудке: в «Мейстерзингерах» он чувствует тяжеловесность, причудливость, вычурность, насильственные потуги веселья, у Шопенгауэра — омраченные внутренности, у Канта — лицемерный привкус политического моралина, у Гете — бремя чинов и службы, насильственную ограниченность кругозора. Все немецкое для него отныне символ сумеречности, неясности, неопределенности — слишком много в

нем тени вчерашнего, слишком много истории, слишком тяжел неотвязный груз собственного «я»; безграничность возможностей, — и в то же время отсутствие ясного бытия, вечный вопрос и стон, тоска исканья, тяжеловесное, мучительное становление, колебание между «да» и «нет». Но это не только неприязнь великого духа к современному (поистине достигшему самого низкого уровня) духовному быту новой, слишком новой Германии, не только политическое озлобление против «империи» и тех, кто пожертвовал немецкой идеей ради идеала пушки, не только эстетическое отвращение к Германии плюшевой мебели и к Берлину «Столпа победы». Его новое учение о Юге требует от всякой проблемы — не только от национальной, — от всего мироотношения требует светлой, свободно струящейся, солнечной ясности, «света, только света даже для дурных вещей», высшей радости через высшую ясность — «gaya scienza», «веселой науки», а не брюзгливо–трагической учебы «народа–ученика», терпеливой немецкой деловитой, профессорски–строгой учености, вяло слоняющейся по кабинетам и аудиториям. Не из рассудка, не из интеллекта, а из нервов, сердца, чувства и внутренностей возникает его решительное отречение от Севера, от Германии, отечества; это — возглас, вырвавшийся из легких, наконец ощутивших чистый воздух, ликованье человека, сбросившего бремя, человека, наконец нашедшего «климат своей души»: свободу. Отсюда эта глубокая, безудержная радость, злорадный торжествующий возглас: «Я ускользнул!»

Вместе с окончательной дегерманизацией Юг приносит ему и полную дехристианизацию. Теперь, когда он, будто лацерта, радуясь солнцу, пронизывающему его душу до последнего нерва, оглядывается назад и спрашивает себя, что омрачало его в течение долгих лет, что на протяжении двух тысячелетий прививало человечеству такую рабость, запуганность, подавленность, что заставляло его вечно каяться в каких–то грехах, что обесценивало все естественные, бодрящие, животворные ценности и даже самую жизнь, — в христианстве, в потусторонней вере он узнает омрачающий принцип современного мира. Этот «зловонный иудаин с его раввинизмом и суевериями»[124] растворил и заглушил чувственность, бодрость мира; для пятидесяти поколений он служил самым гибельным наркотическим средством, приведшим все, что прежде было действенной силой, в состояние морального паралича. Но теперь — и в этом он почувствовал свою жизненную миссию — настало для будущности время объявить крестовый поход против креста, начать завоевание Святой земли человечества: нашей посюсторонности. «Сверхчувство бытия» открыло ему страстный

взор на все посюстороннее, животно–подлинное и непосредственное; сделав это открытие, он узнал, что все эти долгие годы фимиам и мораль скрывали от него «здоровую, полнокровную жизнь». На Юге, в этой «великой школе духовного и чувственного исцеленья», он научился естественной, невинно–жизнерадостной, бодро играющей, без страха зимы, без страха божия жизни, научился вере, которая невинно говорит себе уверенное «да». И оптимизм этот приходит свыше, — но не от притаившегося бога, а от самой явной, самой блаженной тайны — от солнца и света. «В Петербурге я бы стал нигилистом. Здесь я верую, как верует растение, — верую в солнце». Вся его философия — непосредственный продукт брожения освобожденной крови: «Оставайтесь южным, хотя бы только ради веры», — пишет он одному из друзей. Но кому свет стал здоровьем, тому становится он и святыней: во имя его объявляет он войну, готовит самый ужасный поход — против всего на земле, что нарушает яркость, ясность, бодрость, обнаженную непосредственность и солнечный хмель жизни: «…отныне мое отношение к современности — борьба не на жизнь, а на смерть».

И вместе с решимостью вступает задорная радость в эту филологическую, в болезненной неподвижности, за спущенными шторами изживаемую жизнь, встряска, вспышка погасшего кровообращения: в тайниках нервов тает и оживает кристально ясная форма мысли, и в стиле, в бурно расцветшем, ожившем языке, сверкает алмазными искрами солнце. Все вписано в этот «язык южного ветра», так назвал он сам язык первого из своих южных творений: в нем слышится треск ломающегося льда, мощный гул потока, сбрасывающего ледяные оковы, — и будто весна, играя и лаская мягкой сладостью, вступает в мир. Свет, проникающий до последних глубин, ясность, сверкающая в каждом слове, музыка в каждой паузе — и во всем — ослепительный звук залитого сиянием неба. Какое преображение ритма — прежнего, пусть окрыленного, мощного и выпуклого, но все же окаменелого — в новый, внезапно раскрывшийся, звенящий язык — радостно гибкий, ликующий язык, который расправляет свои члены и — подобно итальянцам — мимирует и жестикулирует бесчисленными движениями, — и как мало напоминает он немецкую речь, звучащую из неподвижного, безучастного тела! Непохож он на самодовольный, благозвучный, фрачный язык немецкого гуманизма, этот новый язык, которому поверяет обновленный Ницше свои свободно рожденные, будто мотыльки прилетевшие мысли, — свежему воздуху мысли нужен свежий язык, подвижный, ковкий, с обнаженным, гимнастически стройным телом и гибкими суставами, язык, способный бегать,

прыгать, выпрямляться, сгибаться, напрягаться и танцевать все танцы от хоровода меланхолии до тарантеллы безумия, язык, который может все выразить и все вынести, не склоняя плечи под непосильной ношей и не замедляя шаг. Все терпеливо–домашнее, все уютно–почтенное будто хлопьями отпало от его стиля, вихрем он перебрасывается от шутки к бурному ликованию, и подчас гремит в нем пафос, словно гул древнего колокола. Он набухает брожением и силой, он газирован множеством мелких, сверкающих пузырьков афоризма и обдает внезапной пеной ритмического прибоя. В нем разлита золотистая торжественность шампанского и магическая прозрачность, лучистая солнечность сквозит в его осветительно светлом потоке. Быть может никогда язык немецкого поэта не переживал такого стремительного, внезапного, такого полного омоложения; и уж наверное ни у кого не найти так жарко напоенного солнцем, вином и югом, язычески свободного стиля, расцветающего в божественно легкой пляске. Только в братской стихии ван-Гога переживаем мы то же чудо внезапного прорыва солнца в северном художнике: только переход от темного, тяжеловесно–массивного, мрачного колорита его голландского периода к жгуче белым, резким, броским, звонким краскам Прованса, — только этот взрыв одержимости светом в уже полуослепшем духе можно сравнить с южным просветлением Ницше. Только эти фанатики превращений знают такое самоопьянение, только вампиры — такое стремительное и ненасытное, неистовое всасыванье света. Только демонические натуры переживают чудо пламенного раскрытия души до последнего атома ее краски, звука, слова.

Но в жилах Ницше не текла бы демоническая кровь, если бы он мог насытиться опьянением: для Юга, для Италии он ищет сравнительной степени, «сверх–ясности», «сверх–света». Подобно тому, как Гельдерлин постепенно переносит свою Элладу в «Азию», в восточный, в варварский мир, так последняя страсть Ницше пылает навстречу тропическому, «африканскому» миру. Он жаждет солнечного пожара вместо солнечного света, жестокой обнажающей ясности, а не простой четкости, судорог восторга, а не спокойной радости: бурно вскипает в нем жажда без остатка претворить в хмель возбуждение чувств, танец обратить в полет, добела раскалить свое жгучее ощущение бытия. И по мере того, как набухает в его жилах это страстное вожделение, язык перестает удовлетворять его неукротимый дух. И он тоже становится для него слишком материален, тесен, тяжеловесен. Новая стихия нужна ему для пьянящей дионисийской пляски, охватившей его существо, свобода, недоступная связанному слову, — и он вливается в свою исконную стихию — в музыку.

Музыка Юга — его последняя мечта, музыка, где ясность — уже мелодия, и дух — окрылен. И неустанно он ищет ее, кристальную музыку Юга, тщетно ищет в эпохах и странах, пока не находит ее — в себе.

БЕГСТВО В МУЗЫКУ

Ясность, златая, приди!

Музыка всегда была причастна существу Ницше, но долго она пребывала в нем связанной, сознательно подавленная волей к нравственному оправданию. Уже мальчиком он смелыми импровизациями приводит в восторг своих товарищей, а в его юношеских дневниках встречается немало указаний на самостоятельное творчество. Но, чем тверже становится решение юного студента посвятить себя филологии и затем философии, тем энергичнее он противится стихийному взрыву загнанной в подземелье склонности. Музыка остается для молодого филолога делом досуга, отдыхом от серьезных занятий, развлечением наряду с театром, чтением, верховой ездой, фехтованием, — приятной духовной гимнастикой. Так при помощи заботливо сооруженных каналов музыка отведена от основного русла его жизни, и в первые годы ни одна плодотворная капля ее не просачивается в его работу сквозь запертые шлюзы: когда он пишет «Рождение трагедии из духа музыки», музыка служит для него лишь объектом, темой, предметом мысли, — но его язык, поэзия, манера мышления остаются непроницаемы для модулирующих вибраций музыкального чувства. Даже юношеская лирика Ницше лишена всякой музыкальности, и — что еще удивительнее — его композиторские опыты, по все же компетентному отзыву Бюлова[125], представляют собой голую тематику, аморфную мысль, то есть типичную антимузыкальность. Музыка долгие годы остается для него личной склонностью, которой молодой ученый отдается со всей легкостью безответственности, с радостью чистого дилетантства, но всегда вне и в стороне от «жизненной задачи».

Музыка вторгается в мир Ницше лишь тогда, когда размягчилась филологическая кора, ученая деловитость, облекавшая его жизнь, когда весь его космос потрясен и подорван вулканическими толчками. Тогда внезапно наводняются каналы и раскрываются шлюзы. Музыка обычно врывается в обессиленную, до глубин смятенную, взорванную страстью душу, — это справедливо подметил Толстой и трагически прочувствовал Гете. Ведь даже он, всегда занимавший по отношению к музыке осторожную, оборонительную позицию (как и ко всему демоническому: во всяком облике узнавал он искусителя), — и он подпадает ее власти только в разрыхленные (или, как он говорит, «в развороченные») мгновения, когда вскопано все его существо, в

часы слабости и разомкнутости. Всякий раз, как он становится добычей чувства (в последний раз — в эпизоде с Ульрикой[126]) и теряет власть над собой, — она прорывает непроницаемую плотину, вырывая у него дань слез и музыку стиха, дивную музыку — невольную дань благодарности. Музыка — кто этого не испытал? всегда требует разомкнутости, раскрытости, женственности в самом блаженном, в самом томительном смысле, — только в такие минуты может она оплодотворить чувство. Так и Ницше настигла она в то мгновение, когда он весь раскрыт навстречу мягкости Юга, в ненасытной, томительной жажде жизни. В своей изумительной символике она овладевает им в ту минуту, когда его жизнь во внезапном катарсисе оставляет свое спокойное, эпически постепенное течение и впадает в трагизм; он хотел изобразить «рожденье трагедии из духа музыки», но сам он пережил обратное: рожденье музыки из духа трагедии. Сверхъестественная мощность новых чувств уже не находит выражения в мерной речи, она влечет к новой стихии, к высшей магии: «Тебе придется петь, о душа моя!»

Именно потому, что этот глубинный, демонический источник его существа так долго был засыпан филологией, ученостью и равнодушием, — внезапно пробивается он с такой мощью, и текучий луч его насквозь пронизывает нервные волокна и каждую интонацию его стиля. Будто инфильтрированный новой жизненной силой язык, который прежде стремился только к изображению, вдруг начинает дышать музыкально: монотонное лекторское andante maestoso, тяжеловесный стиль его ранних сочинений приобретает обороты, изгибы, «вольнообразность», многообразие музыкального движения. В нем сверкают все утонченные приемы виртуоза — острые staccato афоризмов, певучая сурдина лирики, pizzicato иронии, острая, смелая гармонизация прозы, фразы и стиха. Даже знаки препинания, беззвучная штриховка речевого звучания, штрихи мысли, подчеркивания — и они служат как бы знаками музыкального исполнения: никогда на немецком языке не создавалась такая инструментальная проза — проза для малого и для большого оркестра. Следить за развитием ее небывалой полифонии — для художника слова такое же наслаждение, как для музыканта — изучать партитуры великого мастера: какую беспредельную гармонию скрывают заостренные диссонансы, какая безграничная ясность формы в этой пьянящей полноте! Не только нервные окончания языка вибрируют музыкой: целые произведения воспринимаются как симфонии; не рассудочной планировкой, не холодной, обдуманной архитектоникой они рождены, а непосредственностью музыкального вдохновения. О «Заратустре»

он сам сказал, что эта книга написана «в духе первой части Девятой симфонии, и словесно неподражаемое, поистине божественное вступление к «Ecce homo» — монументальная композиция разве это не органная прелюдия, созданная для гигантского собора будущего? А такие стихотворения, как «Ночная песня» или «Баркаролла», — разве это не первобытный гимн человеческого голоса, звучащий из бесконечного одиночества? И где звучит восторг такой стихийной пляской, такой героической, греческой музыкой, как в пэане его последнего ликования, в «Дионисийском дифирамбе»? Сверху пронизанный ясностью Юга, снизу подмытый струящимся потоком музыки, язык превращается в вечное движение воли, и над этой всемощной стихией парит дух Ницше, провидя гибельный водоворот.

И действительно, когда совершилось это бурное, насильственное вторжение музыки в его душу, Ницше, знаток демонических сил, сознает опасность: он чувствует, что этот поток может увлечь его за пределы его существа. Но в то время, как Гете избегает опасностей, — Ницше отмечает «осторожное отношение Гете к музыке», — Ницше всегда хватает их за рога: переосмысление, переоценка — вот его способ самозащиты. Так претворяет он яд (как и свою болезнь) в противоядие. Музыка теперь для него не то, чем была в его филологические годы: тогда ему нужно было повышенное напряжение нервов, вспышки чувства (Вагнер): музыка, пьянящее, бродящее начало, должна была создать противовес его размеренной жизни ученого, служить возбуждающим средством против трезвости. Но теперь, когда его мышление само обратилось в эксцесс, в экстатическую расточительность чувства, музыка нужна ему как разряд, как своего рода духовный бром, как успокоительное средство. Уже не опьянения требует он от нее (теперь уже всякая мысль стала для него звучащим хмелем), а, по прекрасному слову Гельдерлина, — «священной трезвостью»: «музыка как отдых, а не как — возбуждающее средство». Он хочет музыки, которая была бы для него убежищем, когда он придет к ней смертельно раненый, обессиленный непрестанной охотой мысли, была бы приютом, купальней, кристальным потоком, освежающим и очищающим — musica divina, горней музыкой, музыкой ясного неба, а не тесной, страстной, душной души. Ему нужна музыка, которая несет забвение, которая не замыкает его в себе, не гонит его обратно в кризисы и катастрофы чувства, «словом и делом утверждающая» музыка, музыка Юга, музыка прозрачно ясных гармоний, первобытно непосредственная и чистая, музыка, «которую можно насвистывать». Музыка, непричастная хаосу (который пылает в

нем самом), музыка седьмого дня творения, когда мир объят покоем и только небеса радостно воздают хвалу творцу, музыка отдохновенья: «Здесь достиг я пристани: музыка, музыка».

Легкость — последняя любовь Ницше, высшая мера вещей. То, что дает легкость, здоровье, — хорошо: в пище, в духе, в воздухе, в солнце, в пейзаже, в музыке. Только то, что дает крылья, что позволяет забыть тупость и мрак жизни, уродливость правды, — дарует благодать. Отсюда эта последняя, поздняя любовь к искусству, которое одно «делает возможной жизнь», служит «великим stimulans жизни». Музыка, светлая, легкая, разрешающая музыка, становится отныне излюбленной усладой его смертельных возбуждений. В своих кровавых перерождениях он уже не может обходиться без этого облегчения. «Жизнь без музыки — просто бремя, заблуждение». Больной в жару горящими, потрескавшимися губами мучительно жаждет воды, но несравненно мучительней жаждет Ницше в своих последних кризисах серебристого напитка музыки: «Может ли человек испытывать такую жажду музыки?» В музыке его последнее спасенье, спасение от самого себя; отсюда эта апокалиптическая ненависть к Вагнеру, который наркотическими и возбуждающими средствами возмутил ее кристальную чистоту; отсюда боль «от судьбы музыки, как от свежей раны». Всех богов оттолкнул он в своем одиночестве, лишь одного он не может лишиться: музыка для него нектар и амброзия, освобождающая душу и дарующая вечную юность. «Искусство и только искусство — искусство дано нам для того, чтобы мы не погибли от правды».

И музыка благосклонно внимает его потрясающим заклятиям, она подхватывает его падающее тело. Все покинули изнывающего в лихорадке; давно ушли друзья, мысли всегда далеки в безудержном, в непрестанном странствии; только она сопутствует ему вплоть до последнего, седьмого одиночества. К чему прикасается он, к тому прикасается и она; там, где он говорит, звучит и ее чистый голос; мощно поддерживает она влекомого мощной силой. И еще в миг падения она бодрствует над его погасшим духом; когда Овербек[127] входит в комнату, где мечется его ослепленная душа, он застает его за роялем, судорожными руками он ищет высоких гармоний; и, когда помешанного везут на родину, он всю дорогу поет потрясающую мелодию — свою «Баркароллу». Вплоть до мрачных глубин безумия ему сопутствует музыка, своей демонической силой властно пронизывая и жизнь его, и смерть.

СЕДЬМОЕ ОДИНОЧЕСТВО

Великий человек отталкивается,
оттесняется, мукой возносится
в
свое одиночество.

«О ты, одиночество, отчизна моя, одиночество!» — из ледяного мира тишины доносится песня тоски. Заратустра поет вечернюю песню, песню последней ночи, песню о вечном возврате. Одиночество — не оно ли было единственным пристанищем странника, его холодным очагом, его каменным кровом? В бесчисленных городах побывал он, в бесконечных странствиях духа; не раз он пытался избегнуть его в странах других людей, — но вечно, израненный, измученный, разочарованный, возвращается он домой — «в свою отчизну — одиночество».

Но, странствуя вместе с ним в его преображениях, оно само как–то странно преобразилось, и в испуге он смотрит в его лицо. Оно стало слишком похоже на него самого в постоянном соприкосновении, вместе с ним стало жестче, суровее, своевольнее, научилось причинять боль и врастать в опасность. И, хотя он продолжает нежно называть его одиночеством, своим старым, милым, привычным одиночеством, — в действительности оно уже не то: теперь это уже не одиночество, а отъединение, последнее, седьмое одиночество, уже не пребывание наедине с собой, а замкнутость в себе. Убийственная пустота окружает позднего Ницше, мертвая тишина. Ни один затворник, ни один пустынник, ни один столпник не чувствовал себя таким покинутым: у них, у фанатиков веры, остается бог, тень которого пребывает в их келье или падает от их столпа. Но у него, «богоубийцы», не осталось ни людей, ни бога. Чем ближе он к самому себе, тем дальше он от мира, чем обширней его путь, тем обширней и его «пустыня». Обычно даже самые одинокие книги постепенно и незаметно излучают магнетическую энергию воздействия: будто скрытая во мраке подземная сила расширяет ее пределы вокруг пока не замечаемого центра. Но произведения Ницше действуют репульсивно: они оттесняют от него все дружески расположенное и его самого вытесняют из современности. С каждой новой книгой он утрачивает друга, с каждым новым произведением обрывается какая–нибудь связь. Один за другим погибают в ледяном холоде скудные ростки интереса к его деятельности: сперва теряет он филологов, затем

Вагнера и его круг, наконец — друзей своей юности. Не остается в Германии ни одного издателя, который бы согласился напечатать его книгу: пятнадцатипудовым грузом лежит в подвалах, сваленная непереплетенными кипами, его продукция за двадцать лет; для того, чтобы печатать книги, он вынужден пользоваться своими скудными сбережениями и подаренными деньгами. Но мало того, что никто их не покупает, — даже для экземпляров «от автора» Ницше, поздний Ницше, не находит читателей. Четвертую часть «Заратустры» он печатает на собственный счет всего в сорока экземплярах — и в семидесятимиллионной Германии он находит ровно семь человек, которым он может послать книгу, — так чужд, так непостижимо чужд стал Ницше эпохе на вершине своего творчества. Он не встречает ни крохи доверия, не видит благодарности хотя бы с горчичное зерно: напротив, для того, чтобы сохранить последних друзей, для того, чтобы не потерять Овербека, он должен извиняться в том, что пишет книги, просить у них прощения. «Старый друг, — вы слышите робкий голос, видите встревоженное лицо, поднятые руки, жест покинутого, в страхе ожидающего нового удара, — читай эту книгу с начала и с конца, не смущайся и не покидай меня. Собери всю силу своего расположения ко мне. Если книга будет для тебя невыносима, то, может быть, ты примиришься с сотней отдельных мест». Так в 1887 году величайший гений столетия дарит своим современникам одно из величайших произведений современности, и доказательством самой героической дружбы для него служит то, что разрушить ее ничто не может — даже «Заратустра». Даже «Заратустра»! — такой тягостью, таким бременем стало творчество Ницше для его ближайших друзей, так неизмерима пропасть между его гением и уровнем эпохи. Все разреженнее становится атмосфера, которой он дышит, все глуше, все тише.

Эта тишина превращает в ад последнее, седьмое одиночество Ницше: об ее металлическую стену разбивается его мозг. «На такой призыв, каким был мой «Заратустра», призыв, вырвавшийся из глубины души, не услышать ни звука в ответ, ничего — ничего, кроме беззвучного, теперь уже тысячекратного одиночества, — в этом есть нечто ужасное, превышающее всякое понимание; от этого может погибнуть самый сильный человек», — так стонет он и прибавляет: «А я не из самых сильных. С тех пор мне кажется, будто я смертельно ранен». Он жаждет не успеха, не сочувствия, не славы — напротив, его боевой темперамент готов встретить гнев, негодование, даже насмешку — «в состоянии почти до разрыва натянутого лука всякий аффект благотворен для человека, при условии, чтобы это был сильный аффект», — но

лишь бы какой–нибудь ответ, горячий или холодный, или даже теплый, лишь бы что–нибудь подтвердило ему его существование, его духовное бытие. Но даже друзья робко уклоняются от ответа и в письмах тщательно избегают всякого отзыва, как тягостной повинности. И эта рана въедается все глубже в его тело, разъедает его гордость, воспламеняет его самосознание, зажигает пожар в его душе — «рана от неполученного ответа». Она–то и делает его одиночество таким отравленным и лихорадочным.

И эта лихорадка, достигнув точки кипения, внезапно брызнула ключом из раненой души. Достаточно приложить ухо к сочинениям и письмам его последних лет, чтобы в этой разреженной атмосфере услышать возбужденное, болезненное биение, неимоверное давление крови; сердце горных туристов и воздухоплавателей знает этот стучащий, учащенный звук вздувающихся легких, в последних письмах Клейста звучит учащенный стук напряженности, этот грозный гул и хруст готовой взорваться машины. Черты беспокойства, нервности окрашивают до тех пор спокойное, полное достоинства поведение Ницше: «длительное молчание ожесточило мою гордость» — он хочет, требует ответа во что бы то ни стало. Он торопит издателя письмами и телеграммами — только бы скорей, скорей вышла книга, — как будто он боится опоздать. Он уже не заканчивает «Волю к власти», свой капитальный труд, а, нарушая план, в нетерпении вырывает из него отдельные части и, как факел, бросает их в эпоху. «Ослепительный звук» погас; стон звучит в этих последних произведениях, стон, срывающийся со сжатых губ, стон безмерного язвительного гнева: бичом нетерпения выгнаны из его души эти разъяренные волки с пеной у рта и оскаленными зубами. «Ожесточена» гордость равнодушного к эпохе мыслителя, и он начинает провоцировать эпоху, чтобы она откликнулась ему хотя бы воплем гнева. И для того, чтобы придать вызову еще большую дерзость, он с «цинизмом, которому суждено стать историческим» в «Ecce homo» рассказывает свою жизнь. Нет книги, которая была бы написана с такой жаждой, с таким болезненно–судорожным, лихорадочным ожиданием ответа, как последние монументальные памфлеты Ницше: подобно Ксерксу[128], повелевшему бичевать непокорное бездушное море, он в своем безумном вызове пытается разбудить тупое равнодушие скорпионов своих книг. Ужасный страх, что он не успеет снять жатву, демоническое нетерпение сквозит в этой жажде ответа. И после каждого взмаха бичом он медлит мгновение, изгибается в нестерпимом напряжении, чтобы услышать вопль своих жертв. Но ни звука вокруг. Не слышно отклика в мире «лазурного» одиночества. Словно железный

обруч, стискивает молчание его горло, и самый ужасный вопль, какой раздавался на земле, не в силах его сломить. И он чувствует: нет бога, который мог бы вывести его из темницы последнего одиночества.

Тогда, в последние часы, овладевает изнемогающим апокалиптическая ярость. Как ослепленный Полифем[129], мечет он вокруг себя огромные камни, уже не видя, задевают ли они кого–нибудь: и, так как у него нет никого, кто бы сострадал, кто бы сочувствовал ему, он хватается за свое судорожное сердце. Всех богов он убил, — и себя самого он делает богом: «разве не должны мы сами стать богами, чтобы явиться достойными подобных деяний?» — Все алтари он низверг — и себе самому воздвигает алтарь, «Ecce homo», чтобы прославить того, кого не прославляет никто. Словесные скалы он громоздит, гремят раскаты языка с незнакомой столетию мощью; вдохновенно поет он лебединую песнь избытка и упоенья, пэан своих деяний и побед. Во мраке звучит эта песнь, и слышится в ней шум приближения грозы, и вдруг в вышине сверкнул смех, резкий, злобный, безумный смех, смех отчаянья, способный душу разъять: песнь «Ecce homo». Все прерывистой ритм, все резче врывается смех в глетчер молчанья: в восторге самообожания воздевает он руки, в такт дифирамбу вздрагивает его нога, — и вот начинается танец, танец над бездной, над бездной его конца.

ТАНЕЦ НАД БЕЗДНОЙ

Если долго смотреть в бездну,
то бездна начинает смотреться
в тебя.

Пять осенних месяцев 1888 года — последние творческие месяцы Ницше явление небывалое в летописях творчества. Никогда, может быть, на протяжении столь краткого промежутка времени гений единичного человека не совершал такой огромной, такой напряженной, такой величественной и гиперболической работы; никогда человеческий мозг не был так наводнен мыслями, пронизан образами, опьянен музыкой, как мозг этого, в те дни уже отмеченного судьбой человека. Для этого избытка, для этого бурно изливающегося экстаза, для этой фанатической ярости творчества история духа всех времен не знает примера в своих необъятных далях, — кроме, может быть, одного — в современности: в том же году, под той же широтой, переживает другой художник такой же неистовый, уже загнанный в безумие подъем творчества: в саду и в сумасшедшем доме в Арле; с той же стремительностью, с той же исступленной одержимостью светом, с той же маниакальной избыточностью творчества, создает свои картины Ван — Гог. Едва закончит он добела раскаленную картину, как уверенный штрих уже ложится на новое полотно — без обдумыванья, без промедленья, без размышлений. Творчество стало диктовкой, демоническим ясновидением и быстровидением, непрерывной цепью видений. Друзья, покинувшие его час тому назад, вернувшись, с изумлением видят новую законченную картину, а он, с еще невысохшей кистью, с горящими глазами, уже принимается за третью: демон, схвативший его за горло, не дает передышки, не терпит перерывов; что ему до всадника, чье пышащее огнем, пылающее тело будет растоптано копытами бешено скачущего коня! Так создает и Ницше произведение за произведением, без остановки, без передышки, с той же неповторимой ясностью и быстротой. Десять дней, две недели, три недели — вот сроки создания его последних произведений; зачатие, созревание, рождение, первоначальный набросок и окончательная форма — все эти стадии пролетают здесь с быстротой пули. Нет инкубационного периода, нет остановок, исканий, нащупываний, нет изменений и поправок: все выливается сразу в окончательную, неизменную, совершенную, горячую и тут же застывающую форму. Никогда не развивал человеческий мозг

такого мощного электрического напряжения, сверкающего в каждом судорожном слове, никогда не сплетались ассоциации с такой волшебной быстротой; едва возникшее видение — уже слово, мысль — сама прозрачность, и, несмотря на эту неимоверную полноту, не чувствуется ни малейшего труда, ни малейшего усилия — творчество давно перестало быть для него деятельностью, работой; это чистое laissez faire, непроизвольное тайнодеяние высших сил. Потрясенному духом достаточно поднять взор — дальновидящий, «дальномыслящий» взор, — чтоб открылись ему (как и Гельдерлину в последнем взлете к мифическому созерцанию) необъятные просторы времени в прошлом и в будущем: и он, одержимый демоном ясности, с демонической ясностью видит свою добычу. Достаточно ему протянуть руку — горячую, быструю руку, — чтобы схватить их; и едва прикоснется он к ним, как они наполняются кровью, трепещут музыкой, оживленные и одушевленные. И этот поток мыслей и образов не останавливается ни на миг в течение этих поистине наполеоновских дней. Дух затоплен разливом, предан насилию — насилию стихийных сил. «Заратустра овладел мною», — всегда сообщает он о какой–нибудь одержимости, о беззащитности перед непреодолимыми силами, — как будто в глубине его существа обрушилась скрытая плотина разума, органической самозащиты, и неуемный водопад катит свои волны над обессиленным, над величественно обезволенным пловцом. «Быть может, вообще никогда и ничто не создавалось таким избытком силы», — в экстазе говорит Ницше о своих последних произведениях; но ни одним словом он не обмолвился о том, что эта сила, так щедро его одаряющая, так ярко его озаряющая, исходит от его существа. Напротив, в благоговейном упоении он видит в себе лишь «мундштук потусторонних императивов», лишь носителя высшей, священной, демонической стихии.

Но это чудо вдохновения, ужас и трепет этой в течение пяти месяцев не утихающей творческой грозы — кто решится его изобразить после того, как он сам в восторге благодарности, в сиянии непосредственного, самого жизненного чувства изобразил свое переживание? Я могу лишь переписать эту страницу молниями изваянной прозы так, как он ее написал: «- Имеет ли кто–нибудь в конце девятнадцатого столетия ясное представление о том, что поэты сильных эпох называли вдохновением? Если нет, то я это опишу. — Действительно, при самом ничтожном остатке суеверия в душе почти невозможно отказаться от представления, что являешься только воплощением, только мундштуком, только посредником сверхмощных сил. Понятие откровения, в том смысле, что внезапно, с невыразимой достоверностью и

тонкостью нечто становится видимым, слышимым, нечто такое, что глубоко потрясает и опрокидывает человека, — только описывает факты. Не слушаешь, не ищешь; берешь — и не спрашиваешь, кто дает; будто молния сверкнет мысль, с необходимостью, уже облеченная в форму, — у меня никогда не бывало выбора. Восторг, неимоверное напряжение которого иногда разрешается потоком слез, восторг, при котором шаг то бурно устремляется вперед, то замедляется; полный экстаз, пребывание вне самого себя, с самым отчетливым сознанием бесчисленных тончайших трепетов и увлажнений, охватывающих тело с головы до ног; глубина счастья, в которой самое болезненное и мрачное действует не как противоположность, а как нечто обусловленное, вынужденное, как необходимая краска среди такого избытка света; инстинкт ритмических отношении, оформляющий обширные пространства, протяженность, потребность в широком ритмическом охвате может почти служить мерой для силы вдохновения, как бы противовесом давлению и напряжению. Все происходит в высшей степени непроизвольно, но как бы в урагане ощущения свободы, безусловности, божественности, мощи… Самое замечательное в этом непроизвольность образа, сравнения; утрачивается всякое понятие об образе, о сравнении, все дается как самое точное, самое верное, самое естественное выражение. Действительно, кажется, говоря словами Заратустры, будто предметы сами приходят к тебе и сами сочетаются в сравнения — («тут все предметы, ласкаясь, приходят в твою речь и льнут к тебе; ибо они хотят ездить на твоей спине. Здесь раскрываются перед тобой все слова и все ларцы слова; всякое бытие здесь хочет стать словом, всякое становление хочет учиться у тебя речи»). Вот мой опыт вдохновения; я не сомневаюсь, что нужно вернуться за тысячелетия назад, чтобы найти кого–нибудь, кто скажет: и мой тоже».

Эта самоупоенная, эта гимническая интонация счастья — я знаю: наши врачи видят в ней эвфорию, восторг, предшествующий гибели, и стигму мегаломании, самовозношение, типичное для душевно–больных. И все же, спрошу я, кем изваяно в вечности с такой алмазной ясностью состояние творческого экстаза? Ибо самое изумительное, самое своеобразное чудо последних произведений Ницше в том, что высшей степени экстаза здесь сомнамбулически сопутствует высшая степень ясности, что они остаются мудры как змеи среди вакханалии своей почти животной силы. Обычно у экстатиков, у всех, чья душа опьянена Дионисом, неподвижны уста, и слово их озвучено мраком. Будто из глубин сновидения звучат их

смятенные, вещие речи; все они, заглянувшие в бездну, навсегда сохраняют орфическую, пифическую, тайновидческую интонацию потустороннего языка, внятную нашему трепетному чувству, но непонятную уму, — но Ницше остается алмазно–ясен среди экстаза, неколебимо твердым и острым остается в пламени опьянения его слово. Быть может, никто из смертных не вглядывался в бездну безумия так глубоко и зорко, так властно и ясно, без малейшего головокружения: показания Ницше не подкрашены, не подтушеваны тайной, как у Гельдерлина, как у мистиков и пификов; напротив, никогда он не был ясней и правдивей, чем в свои последние мгновения, — в свете сияющей тайны. Правда, губительно это сиянье — фантастическая, болезненная яркость полуночного солнца, в раскаленном ореоле встающего над ледяными горами, северное сияние души, вызывающее трепет своим неповторимым величием. Оно не греет, а устрашает, не ослепляет, но убивает. Не бурные волны ритма уносят его, как Гельдерлина, не темные воды тоски: его сжигает собственная яркость, будто солнечный удар безмерного света, безмерного жара, добела раскаленной и уже невыносимой ясности. Гибель Ницше — огненная смерть, испепеление самовоспламенившегося духа.

Давно уже пылает и сверкает в судорогах его душа от этой чрезмерной яркости; он сам, в магическом предвидении, нередко пугается этого потока горнего света и ярой ясности своей души. «Интенсивности моего чувства вызывают во мне трепет и хохот». Но ничем уж не остановить экстатического потока этих соколом низвергающихся с неба мыслей; звеня и звуча, жужжат они вокруг него день и ночь, ночь и день, час за часом, пока не оглушит его гул крови в висках. Ночью помогает еще хлорал, возводя шаткую крышу сна — слабую защиту от нетерпеливого ливня видений. Но нервы пылают как раскаленная проволока; он весь — электричество, молнией вспыхивающее, вздрагивающее, судорожное пламя.

Удивительно ли, что в этом вихре скоростей вдохновения, в этом безудержном водопаде гремящих мыслей он теряет твердую, ровную почву под ногами, что Ницше, разрываемый всеми демонами духа, уже не знает, кто он; что он, безграничный, уже не видит своих границ? Давно уже вздрагивает его рука (с тех пор, как она пишет под диктовку высших сил, а не человеческого разума), подписывая письма именем «Фридрих Ницше»: ничтожный сын наумбургского пастора — подсказывает ему смутное чувство — это уже давно не он, — переживающий неимоверное, существо, которому нет еще имени, колосс чувства, новый мученик человечества. И только символическими знаками

«Чудовище», «Распятый», «Антихрист», «Дионис» — подписывает он письма — свои последние послания, — с того мгновения, как он постиг, что он и высшие силы — одно, что он — уже не человек, а сила и миссия… «Я не человек, я динамит». «Я — мировое событие, которое делит историю человечества на две части», — гремит его гордыня, потрясая окружающую его пустоту. Как Наполеон в пылающей Москве, среди бесконечной русской зимы, видя лишь жалкие обломки великой армии, все еще издает монументальные, грозные манифесты (величественные до грани смешного), так Ницше, запертый в пылающем Кремле своего мозга, обессиленный, собирая рассеянные отряды своих мыслей, пишет самые убийственные памфлеты: он приказывает германскому императору явиться в Рим, чтобы расстрелять его; он требует от европейских держав вооруженного выступления против Германии, на которую он хочет надеть железную смирительную рубашку. Никогда столь апокалиптическая ярость не свирепствовала так буйно в пустом пространстве, никогда столь величественная гордыня не уносила человеческий дух так далеко за пределы всего земного. Будто удары молота, разбивают его слова все мироздание: он требует, чтобы летоисчисление начиналось не с рождества Христова, а с появления Антихриста, свое изображение он ставит над образами всех времен, — даже болезненный бред у Ницше величественнее, чем у других ослепленных духом; и здесь, как во всем, царит у него великолепная, смертельная чрезмерность.

Никогда не испытывал творящий человек такого потока вдохновения, как Ницше в ту неповторимую осень. «Так никто еще не творил, не чувствовал, не страдал: так может страдать только бог, только Дионис», — эти слова зарождающегося безумия таят ужасную правду. Ибо в этой тесной комнате в четвертом этаже и в берлоге в Сильс — Мариа вместе с больным, издерганным человеком, Фридрихом Ницше, ютятся самые отважные мысли, самые величественные слова, какие были пережиты концом столетия: творческий дух нашел приют под низкой, солнцем накаленной крышей и здесь изливает на несчастного, безвестного, одинокого, робкого, потерявшегося человека всю свою полноту, — свыше меры, какую может вынести человек. И в этом тесном пространстве, задыхаясь бесконечностью, шатаясь, блуждает испуганный, бедный земной рассудок, под тяжестью ударов молнии, под бичами озарений и откровений. Некий бог, — мнится ему, как и ослепленному духу Гельдерлину, некий бог веет над ним, огненный бог, чей взор ослепляет и чье дыханье сжигает… в трепете тщится он познать его лик, и в изнеможении бродят его мысли. И он,

переживающий, создающий, сознающий в муках несказанное… не бог ли он сам… бог мира, убивший другого бога… Кто же, кто же он?.. Уж не распятый ли он, мертвый бог?.. или живой?.. Бог его юности, Дионис?.. или, может быть, сразу и тот, и другой, распятый Дионис?.. Все смятеннее мысли, слишком бурно бушует поток, переполненный светом… И что это свет?.. или уже музыка? Тесная комната в четвертом этаже на Via Alberto начинает звучать, сферы парят и сияют, небеса объяты светом… О, какая музыка! Слезы текут по его усам, теплые, горячие слезы… о, божественная нежность! о, изумрудная радость!.. А теперь… какие светлые краски!.. И внизу, на улице, все улыбаются ему… все кланяются… как они приветствуют его!.. и эта разносчица — она ищет для него лучшие яблоки в своей корзине… все склоняется перед ним, богоубийцей, все ликует… но почему?.. Да, да, он знает: Антихрист пришел в мир, и они возглашают «Осанна!.. осанна!»… все гремит, мир гремит в ликованьи и в музыке… И вдруг — тишина… Что–то упало… Это он… он сам упал перед дверью своего дома… Его несут наверх… вот он уж в комнате… как долго он спал! какая тьма вокруг!.. вот рояль… музыка! музыка!.. И вдруг — в комнате люди… ведь это Овербек!.. нет, нет, он в Базеле… а сам он, сам он… где?.. Он не знает… Почему они смотрят так странно, так озабоченно?.. Потом — вагон, вагон… как грохочут колеса!.. как странно грохочут, — как будто вот–вот запоют… и вот поют… поют его «Баркароллу», и он поет с ними в тон… поет в беспредельной тьме…

И потом где–то в комнате, в незнакомом месте, где вечный мрак, вечный мрак. Нет больше солнца, нет больше света, ни здесь, нигде. Где–то внизу голоса людей. Вот женщина — быть может, сестра? Но ведь она далеко… навсегда. Она читает ему книгу… Книгу? Разве сам он не писал книг? Кто–то ласково отвечает ему. Но он уже не понимает слов. Тот, в чьей душе отшумел такой ураган, навеки глух для человеческой речи. Тот, кто так глубоко заглянул в глаза демону, ослеплен навеки.

ВОСПИТАТЕЛЬ СВОБОДЫ

Быть великим — значит:
дать направление.

«Меня поймут после европейской войны», — в последних писаниях проскальзывает пророческое слово. И в самом деле, истинный смысл, историческая необходимость великих увещаний уясняется только из напряженного, зыбкого и грозного состояния нашего мира на пороге нового столетия: в этом атмосферическом гении, который всякое предчувствие грозы претворял из нервного возбуждения в сознание, из предчувствия в слово, — в нем мощно разрядилось неимоверное давление спертой нравственной атмосферы Европы — величественная гроза духа — предвестье губительной грозы истории. «Дальномыслящий» взор Ницше видел кризис еще в ту пору, когда другие уютно грелись у очагов услужливой фразы, и видел его причину: «национальный зуд сердца и гангрену, из–за которой Европа будто карантинами отгораживает народ от народа», «национализм рогатого скота», не знающий более высоких идей, чем эгоистическая идея истории, — в то время, как все силы бурно стремятся к высшему объединению, к союзу будущего. И гневно звучит из его уст предвещание катастрофы, когда он видит судорожные попытки «навеки закрепить мелкодержавие Европы», оградить нравственность, основанную только на торгашестве и выгоде; «это абсурдное состояние не может долго длиться, огненными буквами пишет на стене его рука, — лед под нашими ногами стал слишком тонок: все мы чувствуем гибельное теплое дыхание южного ветра». Никто не слышал так явственно, как Ницше, хруст в социальном строении Европы, никто в Европе в эпоху оптимистического самолюбования с таким отчаянием не призывал к бегству — к бегству в правдивость, в ясность, в высшую свободу интеллекта. Никто не ощущал с такой силой, что эпоха отжила и отмерла, и рождается в смертельном кризисе нечто новое и мощное: только теперь мы знаем это вместе с ним.

И этот смертельный кризис — смертельно продумал и пережил он его в предчувствии; в этом его величие, его героизм. И неимоверное напряжение, которое так терзало и в конце концов надорвало его дух, — оно связало его с горной стихией: это был лихорадочный жар нашего мира, продолжавшийся, пока не вскрылся гнойный нарыв. Перед великими революциями и катастрофами всегда летают буревестники духа, и смутная вера народа, которая перед войнами и кризисами всегда видит

кровавые кометы: в высшей стихии, — эта суеверная вера оправдывается в духе. Ницше был маяком в воздушной стихии, предгрозовой молнией, великим шумом на горных высях, предвещающим бурю в долинах, — никто с такой метеорологической точностью не предчувствовал силу грядущего катаклизма нашей культуры. Но вечная трагедия духа в том, что его сфера высшего, ясного виденья не сообщается с затхлым, стоячим воздухом эпохи, что никогда современность не чует и не замечает знамений на небе духа и шумных крыл пророчества. Даже самый светлый гений века не был достаточно ясен, не был внятен эпохе: как марафонский гонец, видевший гибель персидского царства и пробежавший много миль до Афин, мог возвестить победу только исступленным возгласом измученных легких (и хлынула кровь из смертельно пылавшей груди), — так Ницше мог лишь предсказать, но не предотвратить ужасную катастрофу нашей культуры. Только вопль, исступленный, неслыханный, незабываемый вопль он бросил в эпоху — и смертельно было для него напряжение духа.

Но подлинный его подвиг лучше всех выразил, как мне кажется, его лучший читатель Якоб Бурхард, написав ему, что его книги «увеличили независимость в мире». Именно так сказал умный, умудренный знанием человек: независимость в мире, не независимость мира. Ибо независимость существует всегда только в личности, в единственном числе, она не поддается размножению, не вырастает из книг и знаний: «нет героических эпох, есть только героические личности». Только индивид может внести ее в мир, и только для себя может он ее установить. Всякий свободный дух подобен Александру: штурмом он покоряет города и царства, но нет у него наследников — и завоеванное им царство свободы достается в удел диадохам[130] и правителям, комментаторам и толкователям, которые неизбежно становятся рабами слова. Поэтому величественная независимость Ницше создает не учение (как полагают школьные педанты), не веру, а только атмосферу, бесконечно ясную, безмерно светлую, бурей страсти насыщенную атмосферу демонической личности, разрешающуюся в разрушении, в грозе. Входя в его книги, мы ощущаем озон, стихийный, очищенный от всякой затхлости, спертости, мрачности воздуха: свободный кругозор открывается в этом героическом пейзаже, свободный небосклон, и веет в нем безгранично прозрачный, острый, как нож, воздух, воздух для сильного сердца, воздух свободного духа. Всегда в свободе для Ницше последний смысл — смысл его жизни, смысл его гибели: как природе нужны циклоны и вихри, чтоб в мятеже против своего постоянства мощно излить избыток сил, так нуждается

время от времени дух в демонической личности, чтобы избыток мощи своей она обратила против монотонии морали и общности мысли; и, разрушая, она разрушает себя. Но в мятеже остается герой изваянием и ваятелем космоса — не меньше, чем мирный строитель: один отражает полноту жизни, другой — ее непостижимую ширь. Ибо только в трагизме героя познаем мы свою глубину. И только безмерный укажет человечеству его последнюю меру.

КОНЕЦ

notes

Примечания

1

В книгу «Три мастера» вошли биографические эссе С. Цвейга о Бальзаке, Диккенсе и Достоевском.

2

Пифическое, — Пифия — в Древней Греции жрица–прорицательница в храме Аполлона в Дельфах; давала предсказания, опьяняюсь поднимавшимися из расселины скалы парами (отсюда выражение «пифические пары»).

3

Замечание, обзор (*франц.*). Здесь, по видимому, в значении «наблюдение», «обобщение». — *Перев.*

4

Почетный титул, который предоставляла в Германии верховная власть высшим сановникам. — *Перев.*

5

Цельтер Карл Фридрих (1758–1832) — немецкий музыкант, педагог, композитор. Переложил на музыку много стихов Гёте.

6

Ленау Николаус (наст, имя и фам. Франц Нимбш фон Штреленау) (1802–1850) — австрийский поэт. Романтическая лирика, поэмы «Савонарола», «Ян Жижка», «Альбигойцы» и др.

7

Эмпедокл (V в. до н. э) — греческий философ (жил в Сицилии), автор философской поэмы «О природе». По преданию, выдавал себя за чудотворца и бросился в кратер Этны, чтобы доказать свою божественность. «Смерть Эмпедокла» — название трагедии Гёльдерлина.

8

Демулен Камиль (1760–1794) — французский журналист и политический деятель. Активно боролся за свержение королевской власти. Единомышленник Ж. Дантона, вместе с которым старался помешать углублению революции. Казнен по приговору революционного трибунала.

9

Робеспьер Максимильен (1758–1794) — деятель Великой французской революции, один из руководителей якобинцев. Фактически возглавив в 1793 г. революционное правительство, сыграл огромную роль в разгроме внутренней и внешней контрреволюции. В то же время наносил удары и по левым общественным силам. Казнен термидорианцами.

10

Лейбниц Готфрид Вильгельм (1646–1716) — немецкий философ–идеалист, математик, физик, языковед. Основатель и президент (с 1700) Берлинского научного общества. В духе рационализма развил учение о прирожденной способности ума к познанию высших категорий бытия и всеобщих и необходимых истин логики и математики. Один из создателей дифференцированного исчисления.

11

Виланд Кристофер — Мартин (1733–1813) — немецкий писатель, автор романтического эпоса «Оберон», воспитательного романа «Агатон».

12

обрушивается… на эфебов духа. — Эфебы — в Древних Афинах юноши от 18 до 20 лет, проходившие обязательное военное обучение и получавшие общее образование под руководством специально выделенных государством наставников.

13

Шенье Андре Мари (1762–1794) — французский поэт и публицист. В элегиях воссоздал светлый мир Эллады.

14

Термидор—11-й месяц (19/20 июля — 17/18 августа) французского республиканского календаря (1793–1805). В исторической науке — термин, обозначающий контрреволюционный переворот 27–28 июля (9 термидора) 1794 г., свергший якобинскую диктатуру и положивший начало контрреволюционному террору.

15

Китс Джон (1795–1821) — английский поэт–романтик. Его лирические стихи отличаются глубиной чувств и совершенством формы.

16

Шелли Перси Биш (1792–1822) — английский поэт–романтик. Погиб при кораблекрушении в Тирренском море (у западных берегов Италии), и его труп был через несколько дней выброшен на берег.

17

Ахилл — в греческой мифологии сын Пелея, царя мирмидонян во Фтии (Фессалии), и морской богини Фетиды. Во время Троянской войны совершил много славных подвигов. *Патрокл* — в греческой мифологии сын одного из аргонавтов, Менетия, соратник Ахилла в Троянской войне. Когда Ахилл отстранился от участия в боях и положение греков стало критическим, Патрокл убедил Ахилла разрешить ему сражаться. Облаченный в доспехи своего друга, на его колеснице, запряженной бессмертными конями, Патрокл обратил троянцев в бегство и сразил свыше 20 троянских воинов. Увлеченный боем, Патрокл забыл завет Ахилла, приказавшего ему вернуться, как только противник будет оттеснен от ахейского лагеря. Патрокл преследовал троянцев до самых стен Трои и там погиб от руки Гектора, которому помог Аполлон. В завязавшейся схватке над убитым Патроклом Гектору удалось совлечь с пего доспехи, тело же Патрокла ахейцы отбили и унесли в лагерь. Здесь Ахилл устроил Патроклу торжественные похороны: над погребальным костром в жертву герою было принесено 12 пленных троянских юношей.

18

Новалис (псевдоним Фридриха фон Харденберга, 1772–1801) — немецкий писатель–романтик. Умер от чахотки, не дожив до 29 лет.

19

Раймунд Фердинанд (1790–1836) — знаменитый венский комический актер и драматург, автор народных и сказочных комедий. Покончил с собой после укуса бешеной собаки.

20

Бюхнер Георг (1813–1837) — немецкий драматург, автор первых немецких реалистических драм. Умер от переутомления мозга в Швейцарии, куда бежал из Германии, преследуемый за революционную деятельность.

21

…Леопарди вянет в мрачном недуге. — Джакомо Леопарди (1798–1837) — итальянский поэт–романтик; был горбатым, полуслепым, его ослабленный ранним умственным напряжением организм не мог сопротивляться ни одной болезни.

22

Беллини, певец «Нормы»… — Композитор Винченцо Беллини (1801–1835), автор прославленных опер «Норма», «Сомнамбула», умер тридцати четырех лет, спустя несколько дней после триумфальной премьеры своей оперы «Пуритане».

23

Грибоедов… заколот в Тифлисе каким–то персом. — Фактическая ошибка Цвейга: Грибоедов был убит в Тегеране при разгроме русского посольства.

24

…Мерлин в заколдованном лесу… — Герой средневековых сказаний волшебник Мерлин был усыплен своей возлюбленной, феей Вивьеной, и проспал несколько веков в заколдованном лесу.

25

Орфическая песнь. — Орфики — в Древней Греции секта почитателей мифического певца Орфея. Дошедшие до нас гимны орфиков отличаются возвышенным слогом.

26

Тиресий — в древнегреческой мифологии сын нимфы Харикло, потомок спартов, фиванский прорицатель. По одной из версий, изложенной в гимне Каллимаха «На омовение Паллады», Тиресий, будучи юношей, случайно увидел Афину обнаженной во время ее купания и был за это ослеплен богиней, но затем по просьбе Харикло Афина возместила Тиресию потерю зрения даром прорицания.

27

Ифигения — дочь Агамемнона, полководца греков в походе на Трою. Чтобы умилостивить Артемиду перед отплытием, Агамемнон по ее требованию должен был принести Ифигению в жертву, однако Артемида на самом алтаре заменила ее ланью, а девушку перенесла в Тавриду (Крым), на берег Понта (Черного моря).

28

Беттина — этим именем Цвейг называет Беттину (Элизабет) Арним (1785–1859) — немецкую писательницу, сестру поэта–романтика Брентано и жену его друга, также видного представителя романтического направления, Ахима фон Арнима; Беттина Арним была другом Гёте и Бетховена, в жизни которого сыграла важную роль.

29

Аид — в древнегреческой мифологии владыка подземного царства и царства мертвых. Это же название носило и само царство мертвых.

30

Нейфер Христиан Людвиг (1769–1839) — недаровитый поэт, переводчик «Энеиды» Вергилия и сочинений Саллюстия. Друг студенческих лет Гёльдерлина, заключивший вместе с ним и Рудольфом Магенау (1767–1846) поэтический союз. Печатал стихотворения Гёльдерлина в своих альманахах.

31

Парнас — в древнегреческой мифологии местообитание Аполлона и муз. В переносном смысле — «содружество поэтов».

32

Высокомерие, гордость (греч.)

33

Оссиан — легендарный воин и бард кельтов, живший, по преданию, в III в. Известна литературная мистификация шотландского поэта Дж. Макферсона, приписавшего себе честь «открытия» поэзии Оссиана. Поэмы Оссиана оказали огромное влияние на всю европейскую поэзию второй половины XVIII — начала XIX в.

34

Клопшток Фридрих — Готлиб (1724–1803) — немецкий поэт, автор эпической поэмы «Мессиада» и прекрасных лирических од.

35

«С большим успехом занимался теологией. Достойно произнес тщательно приготовленную проповедь» (*лат.*)

«Усердный радетель изящной литературы» (*лат.*)

37

Парки — в римской мифологии богини судьбы. Видимо, первоначальным было представление об одной Парке — богине рождения.

38

Храбро на деле, но в мягкой форме (*лат.*)

39

Резиньяция (*франц.*) — полная покорность судьбе, безропотное смирение. — *Ред.*

40

Мёрике Эдуард — Фридрих (1804–1875) — немецкий поэт, в творчестве которого сильны мотивы идиллического довольства жизнью. Долгие годы был сельским пастором, затем — преподавателем литературы в женском пансионе в Штутгарте.

41

…не чувствует себя неуязвимым Зигфридом… — Зигфрид, герой древнегреческого эпоса «Песнь о Нибелунгах», стал неуязвимым, окунувшись в кровь убитого им дракона.

42

«Мне нужны немногие, мне нужен один, мне не нужен никто» (*лат.*)

43

Орк — римское божество, то же, что в древнегреческой мифологии Аид.

44

…*Нессову одежду*… — намек па миф о гибели Геракла, надевшего платье, пропитанное ядовитой кровью убитого им кентавра Несса.

45

Фаэтон — в греческой мифологии сын бога солнца Гелиоса. Чтобы доказать свое происхождение от Гелиоса, Фаэтон взялся управлять солнечной колесницей отца и погиб, испепеленный огненным жаром, чуть но погубив в страшном пламени землю.

46

Оры — богини, ведавшие сменой времен года, дня и ночи, порядком в природе.

47

Франциск Ассизский (1182–1226) — основатель ордена францисканцев; проповедовал евангельскую бедность, смирение, любовь к ближнему и ко всей природе.

48

Фома Аквинский (1225–1274) — крупнейший богослов средневековья, создатель официального религиозно–католического мировоззрения.

49

Бернард Клервоский (1113–1153) — настоятель монастыря в Клерво, обличитель пороков духовенства и советник пап. Канонизирован католической церковью.

50

Лойола Игнатий (1491–1556) — основатель ордена иезуитов, создатель основ иезуитского воспитания и беспринципной морали этого ордена.

51

…отречение юного Франциска на рыночной площади в Ассизи… — Эпизод из жизни святого Франциска; юноша, растративший отцовские деньги на восстановление часовни, был отдан отцом под суд, после чего публично отрекся от семьи и от мира, провозгласив своим отцом «отца небесного».

52

Диотима (греч, — «богобоязненная») — под этим именем Гёльдерлин воспел в своей поэзии Сюзетту Гонтар, урожденную Боркенштейн (1769–1802), с которой познакомился в 1795 г. во Франкфурте в ее доме, где жил в качестве домашнего учителя. Имя Диотима заимствовано им из диалога великого греческого философа Платона «Пир». В этом диалоге Диотима из Мантинеи раскрывает Сократу сущность любви. Надо сказать, что Гёльдерлин разделял философское учение Платона о любви, согласно которому следует «ценить красоту души выше, чем красоту тела», а цель любви есть «созерцание высшей красоты».

53

«Приди, дух животворящий» (*лат.*) — слова одного из самых распространенных католических церковных песнопений.

54

Вайблингер Вильгельм Фридрих (1804–1830) — немецкий поэт, автор философского романа «Фаэтон», написанною в годы учения в Штутгартской гимназии.

55

Шарлотта фон Кальб (1761–1843) — немецкая писательница и мемуаристка; прожила долгую и несчастливую жизнь, пережила трагическую любовь к Шиллеру, затем к крупному немецкому писателю Жан — Полю Рихтеру (1763–1825); в старости в одном из монастырей Берлина написала роман «Корнелия» и воспоминания.

56

«То, что едва задевает других, ранит меня в кровь» (*франц.)*

57

Гердер Иоганн Готфрид (1744–1803) — немецкий мыслитель, друг Шиллера и Гёте, автор ряда трудов по философии, истории и по теории литературы.

58

Братья Шлегель — Август — Вильгельм (1767–1845) и Фридрих (1772–1829) — идеологи и вожди немецкого романтизма; авторы поэтических произведений, критических и философских трудов, многочисленных переводов.

Экклесия — народное собрание в Древней Греции.

60

Диоскуры — в древнегреческой мифологии — герои–полубоги, близнецы, сыновья Леды. Здесь Диоскурами названы Гёте и Шиллер.

61

Мадам де Сталь Анна — Луиза-Жермена (1766–1817) — французская писательница, автор романов и книг о литературе. Ее труд «О Германии» впервые познакомил французов с литературой и философией немецкого романтизма.

«Мир слишком груб для меня» (*англ.)*

63

В отличие от Шеллинга, от Шлегеля он не вырывает… любимую женщину… — К Шеллингу ушла в 1801 г. писательница Каролина Шлегель, в первом браке бывшая женой Августа Шлегеля. Фридрих Шлегель был женат на писательнице Доротее Шлегель, ради него покинувшей первого мужа.

64

Гейнзе *Вильгельм* (1746–1803) — немецкий писатель, один из предшественников романтизма; действие его романа «Ардингелло, или Блаженные острова» развертывается в условной обстановке Италии XVI в.

65

Тик Людвиг (1773–1853) — крупнейший немецкий писатель–романтик; его роман «Странствование Франца Штернбальда», так же как и роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген», создает условную, идеализированную картину немецкого средневековья.

66

Марат Жан Поль (1743–1793) — в период Великой французской революции один из вождей якобинцев. До революционных событий посвящал себя занятиям физикой и медициной. Обладал литературным талантом. С сентября 1789 г., выступая как редактор, автор и издатель, на собственные средства издавал газету «Друг народа» — боевой орган революционной демократии. Вместе с М. Робеспьером и другими якобинскими вождями руководил подготовкой восстания 31 мая — 2 июня 1793 г., свергнувшего власть жирондистов. Убит Ш. Корде ножом.

67

Чендлер Ричард (1736–1810) — английский археолог, специалист по греческим древностям; автор книг «Путешествие по Греции» (1774), «Путешествие по Малой Азии» (1775).

Кассирер Эрнст (1874–1945) — немецкий философ неокантианской школы.

69

«Смерть Сократа»… героическую гибель мудрого, свободного человека… — Сократ, осужденный на смерть афинским судом по демагогическому обвинению в безбожии и развращении юношества, отказался бежать из тюрьмы и выпил чашу с ядом, спокойно беседуя с учениками.

70

…как альбатрос в стихотворении Бодлера… — В стихотворении Ш. Бодлера (1821–1867) «Альбатрос» поэт в повседневной жизни уподобляется могучей морской птице, альбатросу, неуклюже ковыляющему по палубе корабля под хохот матросов.

71

Виетор — исследователь творчества Гёльдерлина, автор книги о нем «Письма Диотимы», вышедшей в 1921 г.

«Пьяный корабль» (*франц.)*

73

«Bâteau ivre» («Пьяный корабль») — название одного из известнейших стихотворений Артюра Рембо.

74

…звуки «из пророческой рощи Додоны»… — Додона — святилище Зевса, в котором предсказания давались по шелесту листьев священного дуба.

75

…подобно индейцу в «Гайавате», его брата по судьбе Ленау… — «Гайаватой», по аналогии с известной поэмой Лонгфелло, Цвейг именует стихотворение австрийского поэта–романтика Николауса Ленау «Три индейца»: в стихотворении говорится о том, как три индейца, не желая покориться белым, намеренно пускают свою лодку по течению в водопад. Цвейг называет Ленау «братом по судьбе» Гёльдерлина потому, что и Ленау окончил свои дни умалишенным.

Блейк Вильям (Блейк Уильям) (1757–1827) — английский поэт и художник. В своих произведениях в мифологических и библейских образах отразил события Великой французской революции и американской Войны за независимость. Для поэзии Блейка, как и для его иллюстраций к собственным книгам и к «Божественной комедии» Данте, характерны романтическая фантазия, философская аллегория.

77

«Несчастным сумасшедшим, которого только безобидность спасает от заключения» (*англ.*)

78

Пиндар (ок. 520–422 г. до н. э.) — древнегреческий поэт, прославившийся своими торжественными одами.

79

Винкельман Иоганн — Иоахим (1717–1768) — немецкий археолог и историк искусства; посвятил всю свою жизнь изучению художественных памятников античности, в которых, по его мнению, был воплощен классический идеал безмятежной гармонии. Такому «винкельмановскому» пониманию античности Цвейг противопоставляет ошибочно приписанное им Гёльдерлину истолкование ранней античной культуры в духе идеалистической концепции Ницше о «дионисическом» искусстве, в котором находит выражение необузданная стихия первобытных инстинктов человека.

80

Граббе Христиан — Дитрих (1801–1836) — немецкий драматург, автор исторических трагедий. Стремясь играть роль циничного и необузданного гения–индивидуалиста, вел беспорядочное, богемное существование, подточившее его физические и моральные силы.

81

Гюнтер Иоганн — Христиан (1695–1723) — немецкий поэт, особенно прославленный своими любовными песнями. Вел жизнь странствующего поэта, умер в нищете.

82

Марло Кристофер (1564–1593) — крупнейший английский драматург, предшественник Шекспира. Его жизнь окружена легендами, одна из которых рисует Марло гулякой, завсегдатаем лондонских таверн.

Manuscriptum — рукопись (*лат.*)

«Я буду знаменит к 1900» (*франц.*)

85

Зевс Отриколийский — знаменитый бюст, находящийся в Ватиканском музее и названный по месту находки — деревне Отриколи в Италии (провинция Перуджа).

86

Пентесилея — героиня одноименной драмы Клейста. Сюжет для нее Клейст заимствовал из греческой мифологии. Главный вариант мифа говорил о Пентесилее, царице амазонок, пришедшей в Троянской войне на помощь троянцам и убитой Ахиллом. Клейста заинтересовал более поздний побочный вариант, в котором сначала Пентесилея убивает Ахилла, а затем, когда боги воскрешают героя, сжалившись над мольбой его матери Фетиды, оживший Ахилл одерживает победу над Пентесилеей. Клейст, однако, вольно обращается с греческим мифом и создает свои неканонические образы Пентесилеи и Ахилла. Он сводит их в конфликте, который и в голову не приходил гомеровским грекам.

87

Агасфер, «Вечный Жид» — персонаж христианской легенды. Имя Агасфер — стилизованное библейское имя, произвольно заимствованное из ветхозаветной легенды об Эсфири. Согласно легенде, Агасфер во время страдальческого пути Иисуса Христа на Голгофу под бременем креста оскорбительно отказал ему в кратком отдыхе и безжалостно велел идти дальше. За это ему самому было отказано в покое могилы, он обречен из века в век безостановочно скитаться, дожидаясь второго пришествия Христа, который один может снять с него зарок.

88

Гомбургский принц — герой последней драмы Клейста «Принц Фридрих Гомбургский».

Буквально — в орехе; сжато; вкратце (*лат.*)

90

Рахиль — имеется в виду Рахиль — Антония-Фредерика Варнгаген фон Энзе (1771–1833), жена поэта и критика Карла — Августа Варнгаген фон Энзе. Женщина выдающегося ума и обаяния, она была другом крупнейших немецких философов и писателей (Шеллинга, Фихте, Фридриха Шлегеля, Гейне, посвятившего ей свое «Лирическое интермеццо») и оказала большое влияние на литературную жизнь своего времени.

«Сангвино–холериком в высшей степени» (*лат.*)

На основании последующего опыта (*лат.*)

93

…поэт гимназистов Теодор Кернер… — Теодор Кёрнер (1791–1813) — немецкий поэт, особенно прославившийся своими патриотическими стихотворениями, призывавшими к борьбе с Наполеоном. Погибший в бою с французами поэт пользовался огромной популярностью среди молодежи.

Пол, сексуальность (*лат.*)

Сексуальной патологией (*лат.)*

96

Геббель Христиан — Фридрих (1813–1863) — немецкий драматург, в пьесах которого, часто подчиненных заранее заданной схеме, много места занимает резонерский самоанализ героев.

97

Гуго Вольф (1860–1903) — австрийский композитор, автор превосходных камерных песен. В результате заболевания центральной нервной системы жил под вечным страхом безумия, которое и настигло его в 1897 г.

98

…подобно музыке «Тристана»… — имеется в виду опера Вагнера «Тристан и Изольда».

99

…ученик чародея из Гетевой баллады… — в балладе Гёте «Ученик чародея» герой чарами заставляет метлу носить воду, а потом не может остановить ее.

100

Шуберт Готгильф Генрих (1780–1860) — немецкий врач, психолог и философ, отличавшийся склонностью к мистике. Приводимый Цвейгом термин «ночная сторона природы» заимствован из заголовка одной из книг Шуберта.

101

Ариэль — добрый дух из шекспировской «Бури», находившийся в услужении у миланского герцога Просперо.

102

…*«У Штимминга»*… — название гостиницы, в которой застрелился Клейст.

103

Здесь и далее Цвейг приводит цитаты из сочинений Ницше — «Несвоевременные размышления», «Так говорил Заратустра», «Ессе Homo», «Антихрист» и другие, а также отрывки из его ранней лирики и переписки.

104

См. комментарий 60.

105

Верцингеториг (? — 46 до н. э.) — вождь антиримского восстания галлов в 52 г. до н. э. После захвата римскими войсками Цезаря г. Алезия Верцингеториг был взят в плен и позже казнен.

106

Способность к общению утрачена за пятнадцать лет одиночества. — В 1871 г. у Ницше заметно ухудшилось состояние здоровья, участились головные боли, стало ослабевать зрение, и он начинает вести кочевой образ жизни по городам Швейцарии и Италии (Зильс — Мария, Сорренто, Генуя, Турин, Ницца).

107

Улица, названная в честь Карла Альберта (1798–1849) — короля Сардинии.

108

Гаст Петер (наст, имя Иоганн Генрих Кезелиц, 1854–1918) — немецкий композитор, друг и ученик Ницше. Учредитель и куратор архива Ницше в Веймаре в 1900–1908 гг.

109

Нимврод — в ветхозаветной мифологии богатырь п охотник, сын Хуша (Куша) и внук Хама.

110

См. комментарий 96.

111

Армида, сады Армиды. Армида — один из самых поэтичных женских образов в поэме «Освобожденный Иерусалим» итальянского поэта эпохи Возрождения Торквато Тассо (1544–1595). В изложении Тассо Армида была послана своим дядей Гидраотом, принцем дамасским, в лагерь крестоносцев. Чарующая красота ее так увлекла нескольких храбрейших рыцарей, что они последовали за ней в Дамаск. На пути они были освобождены прекрасным Ринальдо. Однако и Ринальдо не избежал чар Армиды. Она воспылала к нему пламенной любовью и увезла на далекий остров, где среди волшебных садов Армиды он забыл о высокой цели, которой посвятил себя. Двое крестоносцев были посланы на остров, чтобы освободить Ринальдо, и ему удалось бежать. В отчаянии Армида разрушила свои сады и поспешила к сарацинам (арабам), чтобы воодушевить их вождей на битву с Ринальдо, но все они погибли под ударами его меча. В заключение Армида сама бросается в битву, но Ринальдо признается ей в любви и объявляет себя ее рыцарем. Здесь — синоним волшебного царства.

112

Лютер Мартин (1483–1546) — деятель Реформации в Германии, начало которой положило его выступление в Виттенберге с 95 тезисами против индульгенций (1517). Основатель лютеранства. Перевел на немецкий язык Библию, утвердив нормы общенемецкого литературного языка.

113

Напрасно называют Ницше философом, другом Софии. — София (в переводе с греческого — мастерство, знание, мудрость) — в иудаистических и христианских религиозно–мифологических представлениях олицетворенная мудрость божества.

Алетейя — греческая персонификация истины.

115

Артемида — в греческой мифологии богиня охоты, дочь Зевса и Лето, сестра–близнец Аполлона. Классическая Артемида — девственница и защитница целомудрия.

116

Виламовиц — Мёллендорф Ульрих фон (1848–1931) — немецкий филолог–классик. Крайне негативно относился к ницшеанской интерпретации античности.

117

Всегда он на пути в Дамаск… — соотнесение с новозаветным сюжетом о чудесном превращении гонителя христиан Савла: Савла на пути в Дамаск (см. «Деяния апостолов», гл.9) «внезапно осиял (божественный) свет с неба», Савл услышал голос Христа, который обратился к нему со словами: «Савл, Савл! что ты гонишь меня?», а потом повелел идти в Дамаск, где ослепший Савл прозрел и стал апостолом (Павлом).

118

Буркхардт Якоб (1818–1897) — швейцарский историк и философ культуры, зачинатель так называемой культурно–исторической школы в историографии, выдвигавшей на первый план историю духовной культуры.

119

Ричль Фридрих Вильгельм (1806–1876) — немецкий филолог–латинист. Учитель и покровитель Ницше. Именно благодаря его рекомендации двадцатичетырехлетний Ницше получил в 1869 г. профессорскую должность в Базельском университете.

120

…*«Рождением трагедии»*… — Первая работа молодого Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1871), холодно встреченная академической филологией, содержала впервые сформулированное — основополагающее для всей последующей философии Ницше — разграничение и противопоставление понятий «дионисийского» и «аполлоновского» начал в искусстве, воспринятое впоследствии европейской философией.

121

…Шейлоком, вонзающим нож в живое мясо. — Шейлок — персонаж пьесы У. Шекспира «Венецианский купец», жадный и жестокий. Фраза «вонзающим нож в живое мясо» связана с условием, которое поставил Шейлок купцу Антонио при подписании векселя: в случае неуплаты суммы долга назначается неустойка в виде фунта его, Антонио, мяса из той части тела, которую выберет Шейлок.

122

Роде Эрвин (1845–1898) — немецкий филолог–классик, друг и коллега Ницше.

123

Дильтей Вильгельм (1833–1911) — немецкий историк культуры и философ–идеалист.

«зловонный иудаин с его раввинизмом и суевериями» — цитата из произведения Ницше «Антихрист» (см.: *Ницше Ф.* Соч. В 2-х т. М., 1990. Т. 2. С. 683).

125

Бюлов Ханс Гвидо фон (1830–1894) — немецкий пианист, дирижер, композитор. Входил в круг приверженцев Р. Вагнера.

126

Ульрика фон Лёвецов — последняя любовь семидесятичетырехлетнего Гёте.

127

Овербек Франц Камиль (1837–1905) — немецкий историк церкви, близкий друг Ницше.

128

Ксеркс I (? — 465 до н. э.) — царь государства Ахеменидов с 486 г. В 480–479 гг. возглавлял поход персов в Грецию, окончившийся их поражением.

129

Полифем — в греческой мифологии имеются две легенды о Полифеме. По одной из них, это циклоп, сын Посейдона и нимфы Тоосы, дочери морского божества Форкия. Страшный и кровожадный великан с одним глазом. IX песнь «Одиссеи» Гомера посвящена приключениям Одиссея в пещере Полифема, который во время опьянения и сна был ослеплен Одиссеем, избежавшим участи своих спутников, съеденных Полифемом. Не зная настоящего имени своего обидчика, так как Одиссей назвал себя «никто», ослепленный великан, на зов которого сбежались соседи циклопы, кричит, приводя их в замешательство, что его ослепил «никто». Узнав от отплывающего Одиссея его подлинное имя, Полифем, в ярости от того, что свершилось давнее предсказание оракула о его ослеплении именно Одиссеем, сбрасывает скалы на его корабли.

130

Диадохи — полководцы царя Александра Македонского (356–323 гг. до н. э.), боровшиеся после его смерти за власть, чем способствовали распаду империи Александра.